காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | www.kaatchippizhai.com | டிசம்பர் 2013 | மலர் 1 | இதழ் 12 | ரூ.20
Tamil Film Journal | December 2013 | Volume 1 | Issue 12 | Rs.20

வெகுஜன ஆபரணம்

சினிமா திருநாளும் மக்கள் வாழ்க்கையும்

24 12 1987
கிரி

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 1 | இதழ்: 12 | டிசம்பர் 2013

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

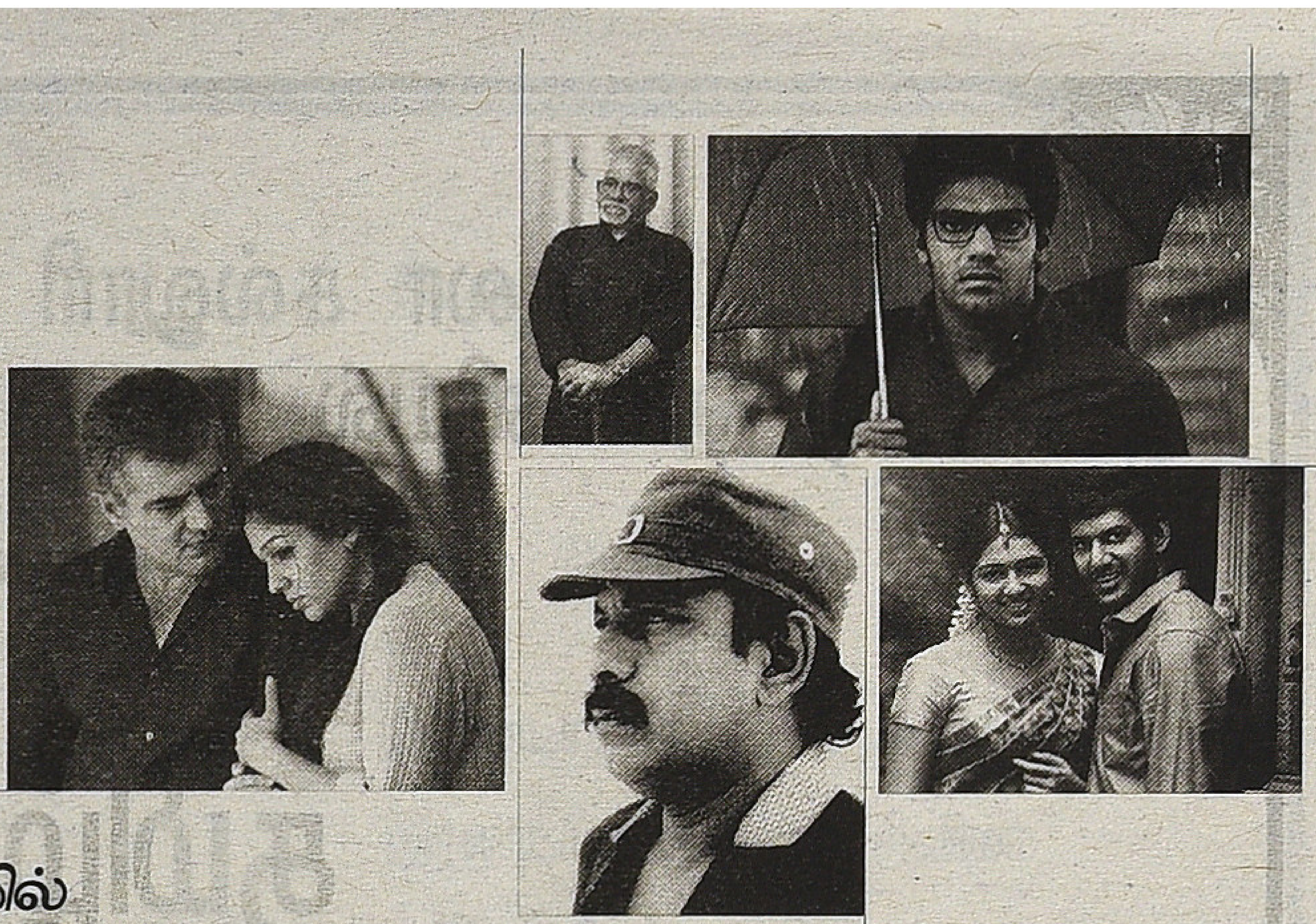
முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர் குழு
99445 83282
99529 72557

சர்குலேஷன் & சந்தா
77080 58283

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com



இந்த இதழில்

06 சினிமா திருநாளும் மக்கள் வாழ்க்கையும்
ராஜன் குறை

14 இரண்டாம் உலகமும் மாய யதார்த்தவாத சினிமாவும்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

19 செம்மீனும் ஒரு சின்ன அணிலும்!
பாரதி மணி

22 முதல் படம்
ஆர்.சி. சக்தி

26 நேர்காணல்: ஒளிப்பதிவாளர் பி.என். சுந்தரம்
சொர்ணவேல்

32 பொன்மாலைப் பொழுது
சுரேஷ் கண்ணன்

36 இத்ர மாத்ரம்
சாம்ராஜ்

39 வி.கே. ராமசாமி: பழுத்த அனுபவம்
உஷாதீபன்

44 கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்
யமுனா ராஜேந்திரன்

50 பாலுமகேந்திரா: தனித்துவமிக்க அசல் கலைஞர்
வண்ணநிலவன்

52 எம்.வி. ராஜம்மா
பா. ஜீவசுந்தரி

58 நிழல்முற்றமும் நிழல்முற்றத்து நினைவுகளும்
இரா. கந்தசாமி

60 அயோத்தியச்ச ராஜா
சோழ. நாகராஜன்

62 எப்போதாவது நிகழும் அபூர்வம்
பெருமாள்முருகன்

தமிழ்த் திரை, இலங்கை தமிழ் சினிமா வரலாறு,
எனக்குப் பிடித்த திரைப்படம் - தொடர்கள் அடுத்த இதழில் இடம்பெறும்

லயோலா கல்லூரி
காட்சித் தகவலியல் துறை

&

காட்சிப் பிழை

இணைந்து நடத்தும்

தமிழ் சினிமா

கருத்தரங்கம்

முதல் நாள்: 11.12.2013

அமர்வுகள்

- **பேரா. எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்** — சிறப்புரை
  தலைவர், தற்கால வரலாற்றுத் துறை,
  ஜவஹர்லால் நேரு பல்கலைக்கழகம், புது டில்லி
- **பேரா. வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி** — சிறப்புரை
  டீன், ராமநாயுடு திரைப்பள்ளி, ஹைதராபாத்
- **பேரா. சுரேஷ் பால்** — சிறப்புரை
  துறைத் தலைவர், காட்சித் தகவலியல் துறை
  லயோலா கல்லூரி, சென்னை
- **பேரா. பாவேந்தன்** — மௌன சினிமா காலம்
  பேராசிரியர்,தமிழ்த் துறை,
  வேளாண் பல்கலைக்கழகம், கோவை
- **பேரா. சுந்தர் காளி** — முப்பதுகளின் தமிழ் சினிமா
  சிந்தாமணி திரைப்படத்தை முன்வைத்து
  உதவிப் பேராசிரியர்
  காந்திகிராம கிராமியப் பல்கலைக்கழகம், காந்திகிராமம்
- **பேரா. ராஜன் குறை** — நாற்பதுகளின் தமிழ் சினிமா
  உதவிப் பேராசிரியர், அம்பேத்கர் பல்கலைக்கழகம், புது டில்லி
- **சுபகுணராஜன்** — ஐம்பதுகளின் தமிழ் சினிமா
  ஆசிரியர், காட்சிப்பிழை

- **ஓவியர் பாபு** — இயக்குனர் பீம்சிங்
- **முகமது சஃபி** — இயக்குனர் ஸ்ரீதர்
  கிளினிகல் சைகாலஜிஸ்ட், மருத்துவக் கல்லூரி, தேனி
- **ஓவியர் ட்ராட்ஸ்கி மருது** — கலை இயக்கம்
  கலை இயக்குனர், தமிழ் திரைத் துறை
- **இயக்குனர் அஜயன் பாலா** — இரண்டாயிரங்களின் சினிமா
- **எழுத்தாளர் கௌதம சித்தார்த்தன்** — இரண்டாயிரங்களின் சினிமா
- **ஒளிப்பதிவாளர் செழியன்** — ஒளி ஓவியம்

இரண்டாம் நாள்: 12.12.2013

அமர்வுகள்

- **பேரா. வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி** — சிறப்புரை: மண் வாசனை சினிமா
  டீன், ராமநாயுடு திரைப்பள்ளி, ஹைதராபாத்
- **பேரா. பெருமாள் முருகன்** — அறுபதுகளின் தமிழ் சினிமா
  பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, அரசு கலைக்கல்லூரி, நாமக்கல்
- **பேரா. ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்** — எழுபதுகளின் தமிழ் சினிமா
  உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை, அமெரிக்கன் கல்லூரி, மதுரை
- **பேரா. பெரியசாமி ராஜா (சேரலாதன்)** — எண்பதுகளின் தமிழ் சினிமா
  உதவிப் பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை
  வி.ஹெச்.என்.எஸ்.என்.கல்லூரி, விருதுநகர்
- **பேரா. பெருந்தேவி** — சிறப்புரை
- **பேரா. பிரபாகர்** — தமிழ் சினிமா இசை
  பேராசிரியர், தமிழ்த் துறை, அமெரிக்கன் கல்லூரி, மதுரை
- **இயக்குனர் அம்ஷன் குமார்** — மாற்று சினிமா போக்குகள்
- **எழுத்தாளர் ராமானுஜம்** — நாயகனும் தேசமும்
- **பேரா. தர்மராஜ்** — தற்காலத் தமிழ் சினிமா
  ஒருங்கிணைப்பாளர், நிகழ்த்துக் கலைத்துறை
  மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை
- **எழுத்தாளர் அபிலாஷ் சந்திரன்** — தற்காலத் தமிழ் சினிமா
- **பத்திரிகையாளர் கே.என். சிவராமன்** — தற்காலத் தமிழ் சினிமா
  தினகரன் நாளிதழ்
- **பத்திரிகையாளர் கவின்மலர்** — தற்காலத் தமிழ் சினிமா

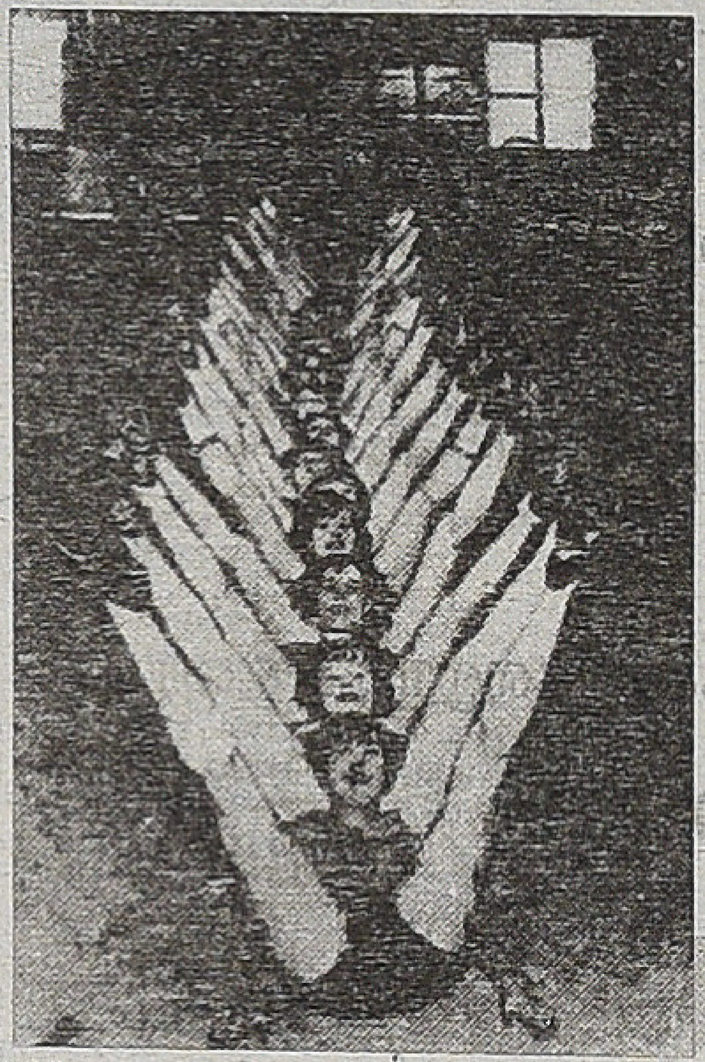
குறிப்பு:

கருத்தரங்கில் கலந்துகொள்ள விரும்புபவர்கள் முன்பதிவு செய்துகொள்வது அவசியம்.
பதிவுக் கட்டணம் ரூ.100/-
தொலைபேசி எண்: 99445 83282, 99529 72557. மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

வெகுஜன ஆபரணம்

சினிமா திருநாளும் மக்கள் வாழ்க்கையும்

ராஜன் குறை

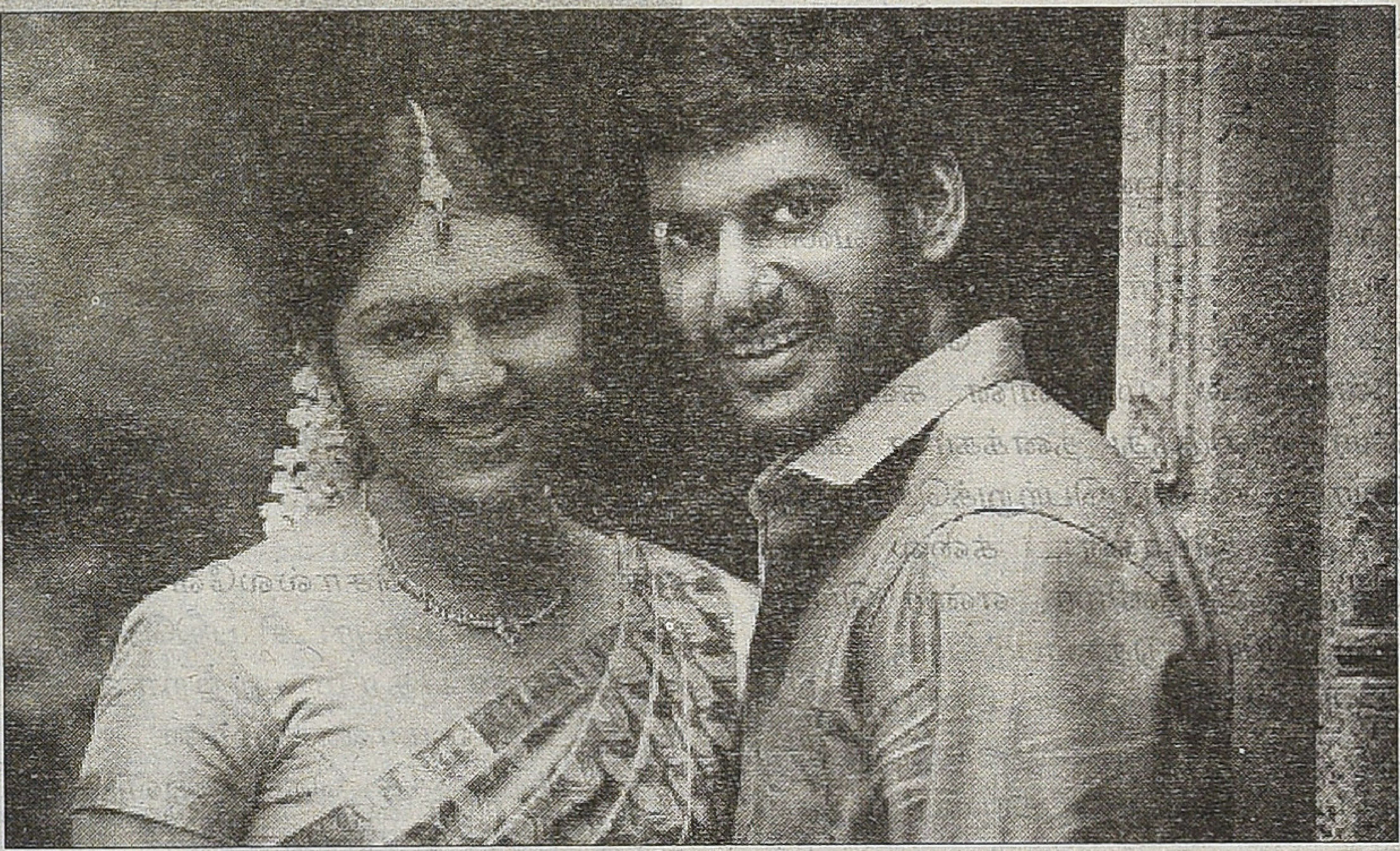


அவர்களைக் குற்றம் சொல்ல முடியாது. அவர்கள் புலன்கள் முழுவதும் ஆக்கிரமித்து மனதிற்கு மகிழ்ச்சியையும் ஆசுவாசத்தையும் தரக்கூடிய அனுபவம், அவர்கள் பொருளாதார சக்திக்கு உட்பட்டு, ஒன்று உண்டென்றால் அது திரைப் படம் என்ற கேளிக்கைதான். குறிப்பாக இளம் வயதினருக்கு வாழ்வனுபவங்களை சுவாரசியப் படுத்திக்கொள்ள தேவையான கற்பனையையும் வசீகரங்களையும் தரவல்லதாக இருக்கும் திரைப்படக் கதையாடல்களையும், அவற்றின் மையமாக விளங்கி அவர்களை உற்சாகக் கடலில் ஆழ்த்தும் நாயக பிம்பங்களையும், அவர்கள் விரும்பு வதில் ரசிப்பதில் என்ன பெரிய தவறு இருந்துவிட முடியும்? அந்த இரண்டரை மணி நேர மாய உலகின் பரவசங்களுக்கு ஆட்படாமல் இருப்பதால் மட்டும் என்ன செய்துவிட முடியும்? உலக அரசியல் சிக்கல்களுக்குத் தீர்வு கண்டுவிட முடியுமா? அல் லது அவற்றைக் குறித்து கற்று புரிந்துகொண்டுவிடத்தான் முடி யுமா? அவர்களுடைய உள்ளூர் யதார்த்த பிரச்சினைகளையும் உலக ளாவிய பிரம்மாண்ட பிரச்சினை களையும் இணைக்கும் கண்ணிகளை அவர்களால் துல்லியமாகக் கணித்து விட முடியுமா?

அவர்களைக் குற்றம் சொல்ல முடியாது. அவர்கள் மக்களை மகிழ்விக்க முடிவெடுக்கிறார்கள். ஒரு கதை; சுவாரசியமான கதை; கதையை விட சுவாரசியம் முக்கியம் என்பது அவர்களுக்குத் தெரியும். அந்தக் கதையை இரண்டரை மணி நேரத்தில் பல்வேறு உணர்வுக் கலவைகளையும் உணர்ச்சிகளையும் தூண்டும் விதத்தில் சொன்னால் அது வெற்றிப்படமாகும். சுவாரசியத்தின் முக்கிய அம்சம் ஏற்புடைத்தன்மை; எல்லா தரப்பு மக்களையும் ஈர்க்க வேண்டும்; யாரையும் தொந்திரவு செய்யக்கூடாது. அங்கீகரிக்கப்பட்ட பொதுப்புத்தி சார்ந்த உண்மைகளின் நிழலில் கதைகளை நிகழ்த்தவேண்டும். பிரச்சினைக்குத் தீர்வு உங்களிடம் இருக்கிறது என்று பழியை மக்கள்மீது போடக்கூடாது. கெடுவான் கேடு நினைப்பான், கவலைப்படாதீர்கள் என்று சொல்லவேண்டும். நாயக பிம்பம் கடவுள் போல செயல்பட்டு தீயவர்களைத் தண்டிக்கும் என்று சொல்ல வேண்டும். நன்மையையும் தீமையையும் சித்தரிப்பது உண்மை போல இருக்க வேண்டுமே தவிர, உண்மைகளை உண்மையாகவே தேடிச்செல்ல துவங்கிவிடக்கூடாது. இதமான கற்பனைகளை நாடி வரு பவர்களை, நெஞ்சை வரளச்செய்யும் உண்மைகளை நோக்கி துரத்தக் கூடாது.

ஆரம்பம்

ஒரு சமூகத்தின் தேவை ஒரு தொழிலின் இயங்குமுறையை தீர்மானிக்கிறது. சினிமாத் தொழிலின் தேவை சமூகத்தின் இயங்குமுறையை தீர்மானிக்க முடியாது. அப்படி யென்றால் சினிமாத் தொழிலில் இருப்பவர்கள் அவர்கள் செயல் களுக்குப் பொறுப்பேயில்லையா? நிச்சயம் பொறுப்புதான். அதைவிட முக்கிய பொறுப்பு அவர்களும் பிறருடன் சேர்ந்து இந்த சமூக இயக்கத்தின் சூக்கும விசைகளைப் புரிந்துகொள்வது.



பாண்டிய நாடு

தமிழ் கதாநாயகத்துவம் மீண்டும், மீண்டும் சொன்ன கதையையே சற்று வித்தியாசமாக திருப்பிச்சொல் வதுதான் என்பதை ஏற்கனவே 'வித்தியாசமும் மறுநிகழ்வும்' என்ற கட்டுரையில் எழுதியுள்ளேன். 'வேலாயுதம்' என்ற விஜய் படத்தை விமர்சனபூர்வமாக அலசிய கட்டுரை அது. இந்த தீபாவளி அன்று வெளி யான அஜித் நடித்த 'ஆரம்பம்' படமும், விஷால் நடித்த 'பாண்டிய நாடு' படமும் மிக மாறுபட்ட களங்களையும் சம்பவங்களையும் கொண்டிருந்தாலும், ஒரு சில முக்கியமான கதையம்சங்களில் ஒன்றுபட்டிருப்பது எனக்கு மிகவும் சுவாரசியமானதாகப் பட்டது. காலைக் காட்சியில் 'ஆரம்பம்', மதியக்காட்சியில் 'பாண்டிய நாடு' என டில்லி வைஷாலி பி.வி.ஆரில் பார்க்க முடிந்ததால் இந்தப் படங் களிடையே கதையம்சங்களில் நில வும் ஒப்புமை என்னை மிகவும் சிந்திக்க வைத்தது. சீக்ஃபிரட் கிர கௌரின் (Siegfried Kracauer,1889-1996) எழுத்துக்களை வகுப்பில் விவாதித்துக் கொண்டிருந்ததால் அவற்றில் தென் படும் சில கருத்தாக்கங்களுடன் இப் படங்களை இணைத்துப் பார்ப்பதும் சாத்தியமாயிற்று.

மாஸ் என்றால் என்ன? பாப்புலர் என்றால் என்ன?

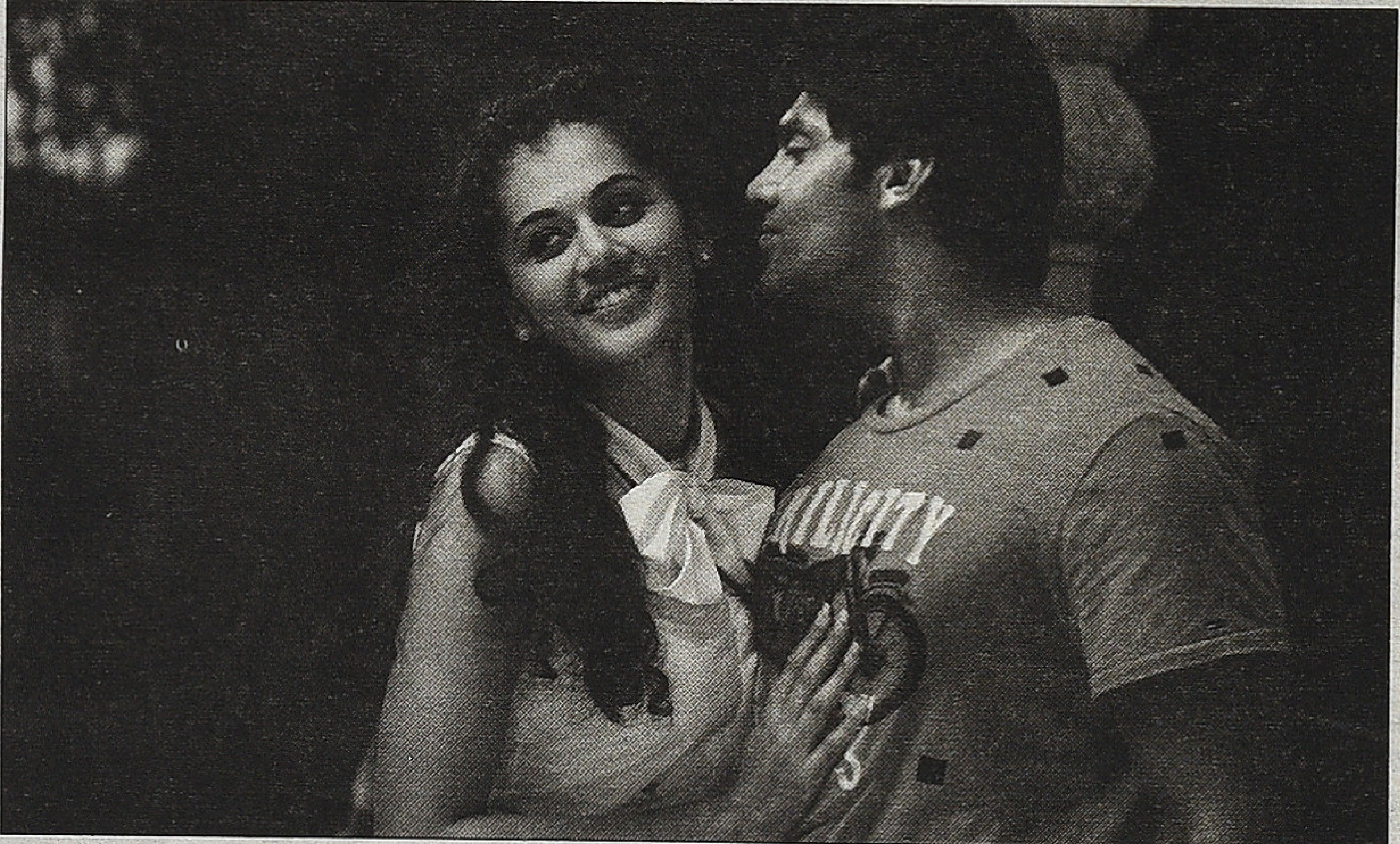
மாஸ் (Mass) என்ற கருத்தாக்கம் மிக முக்கியமானது. தமிழில் மாஸ் என்ற சொல் இன்று பரவலாக புழங்கி வருகிறது. விஜய்காந்த் கட்சிக்காரர்கள், "அவருக்கு ஒரு மாஸ் இருக்கு" என்று பேசி கேட்டி ருக்கிறேன். அரசியல், சினிமா இரண்டிலும் மாஸ் என்பது முக்கியமான கருத்தாக இருக்கிறது. ஆங்கிலத்திலும் maas-media, mass movement என்கிறோம். இந்த மாஸ் என்பது பீப்பிள் (people) என்ற சொல்லி லிருந்து எப்படி வேறுபட்டது என் பதைப் பார்க்கவேண்டும். தமிழில் ஜனம்/ சனம், மக்கள் என்ற இரண்டு சொற்களை இவற்றிற்கு இணை

யாகப் பயன்படுத்துவது எப்படி என்பதையும் பார்க்கவேண்டும்.

ஏதோவொரு வகையில் பாரம்பரிய வாழ்க்கை முறையை கடைபிடித்துக்கொண்டு பல தலைமுறையாகக் குறிப்பிட்ட பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருபவர்கள் பீப்பிள் (ஜனங்கள்/மக்கள்). அதிலிருந்து இடம்பெயர்ந்து நகர்புறங்களில் நவீன தொழில்களில் ஐக்கியமாகி ஒரு புதிய திரட்சியாக மாறுபவர்கள் மாஸ்.

மாஸ் என்பது கலாசார வேர்களிலிருந்து பெருமளவு துண்டிக்கப்பட்ட நிலையைக் குறிப்பது. மாஸ் மீடியா, மாஸ் மூவ்மெண்ட் என்று சொல்லும்போது நாம் கலாசார அடையாளங்களைக் கடந்து மக்கள் ஒன்று திரட்டப்படுவதையோ ஒருங்கிணைக்கப்படுவதையோ குறிக்கிறோம். இங்கே தமிழ் சினிமாவைப் பற்றிப் பேசும்போது ஒரு பிரத்யேக சிக்கல் எழுகிறது. பொதுவாக என்னளவிலும், 'காட்சிப்பிழை' பத்திரிகை என்ற அளவிலும்கூட தமிழ் சினிமாவை பாப்புலர் சினிமா என்றுதான் எழுதியும் அணுகியும் வருகிறோம். இங்கே பாப்புலர் என்பது பரவலாக விரும்பிப் பார்க்கப்படும் 'ஜனரஞ்சக சினிமா' என்ற பொருளில் இல்லாமல், மக்களின் கலாசார வேர்களிலிருந்து தனக்கான கச்சா பொருட்களைப் பெற்றுக்கொள்ளும் தன்மை கொண்ட கலை என்ற 'வெகுஜன சினிமா' என்ற பொருளில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இந்த விதத்தில் வெகுஜன சினிமா என்பது மாஸ் என்பதைவிட பீப்பிள் என்பதையே குறிப்பிடுகிறது. கவிஞர் பழமலையின் 'சனங்களின் கதை' என்ற கவிதைத் தலைப்பு சுட்டுவதைப் போல இது கலாசார அடையாளம் கொண்ட குழுமங்களிலிருந்து தொடங்கி 'வெகு' என்ற அடைமொழியின் மூலம் பரவலாக்கம் பெறுகிறது. சனம்/ஜனம் = பீப்பிள்; வெகுசன/ வெகுஜன = பாப்புலர் என்ற அர்த்தத்தில் இயங்கி வருகிறோம்.

மாஸ் என்பதை அதன் சரியான அர்த்தத்தில் கும்பல் அல்லது மக்கள் திரள் என்றுதான் அழைக்கவேண்டும். ஆனால், தமிழகத்தின் மக்கள் திரட்சிகள் ஐரோப்பிய மக்கள் திரட்சிகளைப்போல நிகழவில்லை



ஆரம்பம்

என்றுதான் சொல்லவேண்டும். அங்கே தொழிற்புரட்சி பதினெட்டு, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் பிரம்மாண்டமான சமூக உருமாற்றத்தைக் கொண்டுவந்தது. தமிழகத்தில் நகரங்கள் சிறுகச் சிறுக வளர்ந்து கடந்த முப்பத்தாண்டுகளில் தீவிர வளர்ச்சியைப் பெற்றாலும், இன்னமும் மக்களின் கலாசார வேர்கள் முழுவதும் துண்டிக்கப்பட்டதாகச் சொல்லமுடியாது. இடப்பெயர்வும், திரட்சியும் நடந்துள்ளது. ஆனால், அடையாளமின்மை என்பது முழுமையாகவில்லை. ஒரு வகையில் சொன்னால் சினிமா திரையில்தான் இந்த வரலாற்றுப் போக்கு தன் முரண்கள் வெளிப்படக் காண்கிறது. மாஸ் என்பதை உருவாக்க விரும்பும் பாப்புலர் சினிமா தமிழ் சினிமா என்று சுருக்கமாகக் கூறலாம். ஆரம்பம் மாஸ் என்பது சாத்தியமாகிவிட்டதாகக் கொள்ளும் படம் என்றால் 'பாண்டிய நாடு' வெகுஜன சினிமாவிலிருந்து அந்த திசையில் நகரும் முயற்சி கொண்டது; மக்கள் பிரச்சினையை ஒரு அருவத்தன்மை (abstract) கொண்ட கதையாடலாக மாற்றி ஒரு கற்பனை நீதியை, ஆசுவாசத்தை சாத்தியமாக்கும் இரண்டு படங்களிடையே தமிழ் சமூக உருமாற்றத்தின் இரண்டு பரிமாண எல்லைகளைப் பார்க்கமுடிகிறது எனலாம். எனவே, இப்போதைக்கு 'மாஸ் ஆர்னமெண்ட்' என்பதை வெகுஜன ஆபரணம் என்று மொழிபெயர்ப்பதே சரியாகப் படுகிறது.

வெகுஜன ஆபரணம் (MASS ORNAMENT)

முதல் உலகப்போருக்குப் பின்னால் ஜெர்மனியில் வெய்மார் என்ற இடத்தில் போடப்பட்ட

கிரகௌளர் 'வெகுஜன ஆபரணம்'

ஒப்பந்தத்தின் மூலம் உருவான குடியரசை வெய்மார் குடியரசு என்பார்கள். முதல் உலகப்போரின் முடிவிற்கும், ஹிட்லர் சர்வாதிகாரியாக மாறியதற்கும் இடைப்பட்ட பதினைந்து, பதினாறு ஆண்டுகள் பல வகையில் ஜெர்மனியின் சரித்திரத்தில் முக்கியமானவை. உலக வரலாற்றிலும் அவை முக்கியமானவைதான். இந்தக் காலகட்டத்தில் கிரகௌளர் ஜெர்மன் இதழ்களில் பல விமர்சன கட்டுரைகளை எழுதிவந்தார். ஹிட்லரின் ஆட்சியிலிருந்து தப்பித்து அமெரிக்கா சென்ற அவர் நாற்பதுகளின் இறுதியில் எழுதிய 'காலிகரியில் இருந்து ஹிட்லருக்கு' என்ற ஜெர்மானிய திரைப்பட வரலாறு குறித்த நூலே அவருடைய புகழுக்கு காரணமாக இருந்தது. வெகுகாலம் கழித்தே அவரது வெய்மார் காலத்திய கட்டுரைகள் நினைவுகூறப்பட்டு ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்டன. வெய்மார் கட்டுரைகள் என்ற அந்தத் தொகுப்பு நூலின் தலைப்பாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைதான் வெகுஜன ஆபரணம்.

இந்தக் கட்டுரையில் கிரகௌளர் 'வெகுஜன ஆபரணம்' என்று சொல்வது திரைப்படத்தையல்ல. டில்லர் கேர்ள்ஸ் எனப்படும் நூற்றுக் கணக்கான பெண்கள் சேர்ந்தாடும் நடன நிகழ்ச்சியைப் பற்றிய கட்டுரை அது. கலையா உடற்பயிற்சியா என்று வகைப்படுத்தமுடியாத நிலையில் நூற்றுக்கணக்கான பெண்கள் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட உடலசைவுகளில் ஈடுபடுத்தப்படும் இந்த நிகழ்ச்சிகள் உருவாக்கும் காட்சி வெளியினைக் குறித்தும், அதன் தத்துவ உட்பொருள் குறித்தும் கிரகௌளர் விவாதிக்கிறார். ஆனால், அவர் சுட்டிக்காட்டும் பண்புகள் நாம் விவாதிக்கும் திரைப்படத்திற்கும் பொருந்துவதால் நான் இந்த தலைப்பைத் தேர்ந்தெடுத்தேன்.

கிரகௌளர் இயற்கை என்பதையும், மானுட யத்தனம் என்பதையும் இரண்டு முக்கிய புள்ளிகளாக எடுத்துக்கொள்கிறார். மானுடம் தன்னுடைய தேவைகளுக்காக இயற்கையைக் கையாள்வது என்பது அதன் வளர்ச்சிப்போக்கில் இயல்பானது; அவை இரண்டிற்குமான உறவின் இன்றியமையாத பகுதி அது. முதலீட்டியம் இயற்கையைக் கையாளும்போது ஒரு அருவத் தன்மையை உருவாக்குகிறது. இயற்கை ஒரு கச்சாப்பொருளாக மாறுகிறது. இதைக் குறிப்பிடும் கிரகௌளர் நாம் மீண்டும் பழைய நிலைக்கு திரும்பிச்செல்லவேண்டும் என்று கூறுவதில்லை. அவர் முதலீட்டியம் அருவப்படுத்தலை மானுட நோக்கிலிருந்து முழுமை செய்யவேண்டும் என்று கூறுகிறார். அதாவது முதலீட்டியம் அதன் தர்க்கத்தை மானுட நோக்கம், மானுட நலன் என்ற மையத்தில் இணைக்கவேண்டும் என்கிறார். அதற்குப் பதிலாக முதலீட்டியம் அரை குறையாக இயற்கையை அருவப்படுத்தியதில் இயற்கையும் காணாமல் போய், மானுட யத்தனமும் காணாமல் போய் ஒரு இயந்திரத்தன்மை மட்டுமே எஞ்சுகிறது என்கிறார். நூறு பெண்கள் நீச்சலுடை அணிந்து ஒருவர் வயிற்றில் ஒருவர் தலை சாய்த்து தங்கள் கால்களை வானில் தூக்கி அகட்டிக்கொண்டிருக்கும் புகைப்படம் இந்தக் கட்டுரையின் பேசுபொருள். இந்தப் படத்தில் உடல் என்ற இயற்கையை மேம்படுத்தும் உடற்பயிற்சி அம்சமும் இல்லை; மானுட நோக்கில் இயற்கையை சுவீகரிக்கும் கலையும் இல்லை. இயற்கையை கச்சாப்பொருளாக்கும் இயந்திரத்தன்மை மட்டுமே இருப்பதால் இது ஒரு 'வெகுஜன ஆபரணம்' என்று பெயர் சூட்டுகிறார் கிரகௌளர்.

முதலீட்டியத்தின் இந்த அரைவேக்காட்டு அருவத்தன்மை கலைகளை உள்வயப்படுத்தும் புள்ளியில்தான் தமிழ் திரைப்படம் இன்று நிற்கிறது என்று தோன்றுகிறது. ஹாலிவுட் சினிமாவில் இது என்றோ நடந்தேறிவிட்டது எனலாம். இங்கு அருவப்படுத்தப்படுவது நீதி என்ற கருத்தாக்கம்; அநீதி குறித்த மானுட உணர்வுகள் போன்றவை. பாரம்பரிய நீதி சார்ந்த கதைகளில் மானுட உணர்ச்சிகள் தவறு செய்யும்; அநீதிக்கு எதிரான உணர்வுகள் அந்த தவறை சரி செய்யும், மண்ணாசை, பெண்ணாசை, பொன்னாசை என்ற ஏதோவொரு வகையினத்தால் தவறு செய்யும் மனிதனை சமூக உருவகமான கதாநாயகன் தண்டித்து நியாயத்தை நிலைநாட்டுவான். திரௌபதியின் துகில் சபையில் உரியப்பட்டதால், அந்த மகாபாவத்திற்கு பிராயச்சித்தமாக பிரம்மாண்டமான போர் நிகழ வேண்டியிருந்தது.

ஆனால், முதலீட்டியம் பணம் என்ற அருவத்தை உருவாக்கி அதை மையப்படுத்திய சமூக அமைப்பை நிறுவியுள்ளது. தேசத்தின் வளர்ச்சி என்பது அது ஈட்டும் பணத்தைப் பொறுத்திருப்பதாகக் கூறமுடிவதால் பணம் ஈட்டுதல் என்பதை இன்றியமையாத வாழ்வியக்கமாக முதலீட்டியம் மாற்றுகிறது. இயற்கை முழுக்க முழுக்க கச்சாப்பொருளான பிறகும், மானுட தேவை என்ற மையத்தை நோக்கி நகராமல், முதலீட்டியம் வளர்ச்சி என்ற அருவமான மையத்தில் நின்றுகொண்டு மானுட அழிவிற்கு வழிகாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது. இந்த நிலையில் நீதிக் கதைகள் வெகுஜன ஆபரணம் போன்று இயந்திரத்தன்மை கொண்டிருக்குமேயல்லாமல் இயற்கையழகோ மானுட மேன்மையோ கொண்டிருக்க முடியாது.

வெகுஜன ஆபரணத்தின் ஆரம்பம்:

காதலும் டூயட்டும் தேவையில்லை; அம்மாவோ அப்பாவோ தேவையில்லை; உறவினர்களோ சமூக நிர்ப்பந்தங்களோ கிடையாது. கெட்ட, ரொம்ப கெட்ட வழிமுறைகளில்கூட நீதிக்குப் போராடலாம். நரைத்த தலை காட்டும் உண்மையைப்போல, நடப்பதை அப்படியே காட்டுவதாக பாவனை செய்யும் திரைக்கதைக்கு உரம் இந்தப் புதிய கதாநாயகன். எந்த சொந்த பந்தமும் அற்ற தனி மனிதன்.

மிக வெளிப்படையாகவே தீவிரவாதிகளுடன் பேரம் பேசும் ஹோம் மினிஸ்டருக்கு பணத்தாசை தவிர வேறு எந்த இலட்சியமும் கிடையாது; ஆனால், இவரை ஹோம் மினிஸ்டராக வைத்திருக்கும் பிரதமர் மட்டும் சீனில் வரமாட்டேன் என்கிறார். டமால், டுமீல் என்று பெரிய பெரிய கட்டிடங்களெல்லாம் வெடித்து சிதறினால் கூட பிரதம மந்திரி கண்டுகொள்வதில்லை. இப்போதைக்கு அயோக்கியத்தனத்தை ஹோம் மினிஸ்டர் வரைதான் கொண்டுபோக முடியும்.

தீவிரவாதியைப்போல செயல்படும் கதாநாயகன், உண்மையில் தேசத்திற்காகப் போராடும் நல்லவன் தான் என்று தெரியும்போது அருவ இயந்திரம் முழுமையடைகிறது. சாதாரண காதல்கதை தேவையை நிறைவு செய்ய இரண்டாவது கதாநாயகனை செட்டப் செய்ததில் புத்திசாலித்தனம் தெரிகிறது.

ஆனால், கதாநாயகனின் உண்மையான வெற்றி தீயவனான ஹோம் மினிஸ்டரைத் தண்டிப்பது அல்ல. அவன் தீயவழியில் சேர்த்து வைத்திருந்த மொத்த பணத்தையும் அவனுடைய ரகசிய வங்கிக் கணக்கிலிருந்து இந்திய அரசாங்கத்திற்கு

சக்ரவர்த்தியின் முகப்புத்தகக் குறிப்பும் என் பதிலும்

நவம்பர் எட்டாம் தேதி முகப்புத்தகத்தில் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி தெரிவித்திருந்த கருத்தினை நண்பர்கள் மூலம் அறிந்தேன். என்னுடைய மிஷ்கின் குறித்த 'காட்சிப்பிழை' கட்டுரை தொடர்பானது அந்தக் குறிப்பு. நான் முகப்புத்தகத்தில் செயல்படுவதை அக்டோபர் முதல் வாரத்திலிருந்து நிறுத்திவிட்டதால் அதில் அவருக்கு அந்த தளத்திலேயே எதிர்வினை புரியமுடியவில்லை. அதே சமயம் அந்தக் கருத்து 'காட்சிப்பிழை'யில் வெளியான கட்டுரை குறித்தது என்பதால் 'காட்சிப்பிழை' பத்திரிகையிலேயே சிறிய எதிர்வினையை பதிவு செய்வது வாசகர்கள் இது குறித்து சிந்திப்பதற்கு உதவும் என்று தோன்றியது.

வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தியின் கருத்து:

ஒரு படத்தைப் பற்றி விமர்சனம் செய்தால் அந்த விமர்சனத்தை முடித்தப் பிறகு அதை வாசகர்களின் வாசிப்புகளுக்கு விட்டுவிட்டு ஒதுங்கிவிட வேண்டும். ஆனால், விமர்சனத்தை எழுதினால் மட்டும் போதாது படைப்பாளியிடம் இதை உன்னிடம் நான் நேருக்கு நேர் விவாதிக்க எந்த மேடையிலும் தயார் என்று சவால் விட்டால்தான் அது ஒரு முழுமை பெறும் என்ற தேவையற்ற போக்கு வளர்ந்துவருகிறது. 1992இல் 'ரோஜா' வெளிவந்தபோது ஏழு அல்லது எட்டு விமர்சனக் கட்டுரைகள் அதை இ.பி.டபுள்யூ என்ற இதழில் தொடர்ந்து விவாதித்தன. இதில் எந்த எழுத்தாளரும் மணிரத்னத்திற்கு இப்படி ஒரு சவாலையோ அல்லது மரத்தடியில் உட்கார்ந்து பேசத்தயார் என்ற அழைப்பையோ முன்வைக்கவில்லை. ஏனோ நமது நண்பர் ராஜன் குறையின் எழுத்துகளில் இந்த மாதிரியான சவால்களும் அழைப்புகளும் ஒரு தேவையற்ற பிடிவாத செயலாக உருவாகி விஸ்வரூபம் எடுத்து வருகிறது. இதை ஒரு நியாயமான கோட்பாட்டு செயலாக என்னால் வரவேற்க முடியவில்லை.

என் பதில்:

பொதுவான விமர்சன, கோட்பாட்டு தளத்தில் சக்ரவர்த்தி கூறுவதில் உள்ள நியாயத்தை நான் முழுமையாக ஏற்றுக் கொள்கிறேன். படைப்பதுடன் படைப்பாளியின் பணி முடிந்தது, விமர்சனத்துடன் விமர்சகன் பணி முடிந்தது என்று இருப்பதே அழகு. அதே சமயம் அவர் என் எழுத்துக்களில் இந்த மாதிரியான சவால்களும் அழைப்புகளும் ஒரு 'தேவையற்ற பிடிவாத செயலாக உருவாகி விஸ்வரூபம் எடுத்துவருவதாக' சொல்வதை ஏற்க முடியவில்லை. 'காட்சிப்பிழை' பத்திரிகையில் வெளியான எத்தனை விமர்சனங்களில் இவ்விதமான அறிவிப்பு தொனி இருக்கிறது என்பதை அவரும் பிற வாசகர்களும் கவனிக்க வேண்டும். 'தலைவா' படம் குறித்து விரிவாக எழுதினேன். இயக்குநர் விஜய்யுடன் பேசத்தயார் என்று சவால் விட்டுள்ளேனா என்று பார்க்கவும்.

'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' படத்திற்கான விமர்சனத்தை நான் எழுதும் முன்பே சென்னை புக் பாய்ண்ட்டில் ஒரு உரையாடல் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டு அதில் மிஷ்கின் பங்கேற்றார். என் நண்பர் பவா செல்லதுரை அதில் ஒரு அமைப்பாளர் போலப் பணியாற்றினார் என்பதை அறிந்தேன். பவாவின் வலைத்தளத்தில் இந்த திரைப்படம் உருவாவதில் அவருடைய பங்கினைக் குறித்தும் திரைப்படம் குறித்த அவருடைய அதிகபட்ச பாராட்டுதல்களையும் தெரிவித்திருந்தார். தன் படைப்பிற்கான கருத்தியல் தளத்தை குறிப்பிட்ட சமூகப் பரப்பில் ஒரு படைப்பாளியும் அவர் ஆதரவாளர்களும் உருவாக்க முனையும்போது, அவர்களுடன் எங்கும் விவாதிக்க / உரையாடத் தயார் என்று விமர்சனாக நான் சொல்வதில் தவறிருப்பதாக நான் நினைக்கவில்லை. உண்மையில் பவா செல்லதுரையை நோக்கி எழுதப்பட்ட வார்த்தைகளே அவை

மாற்றுவது. அதற்காகத்தான் அவன் இரண்டாவது கதாநாயகனை கடத்திக் கொண்டு செல்கிறான். கதாநாயகனின் வேட்டையின் ஆரம்பம் இதுதான். அநேகமாக இரண்டாம் பாகம் வெளிவந்து அதில் அவன் மேலும் தீயவர்களின் வங்கிக் கணக்குகளிலிருந்தும் பணத்தை இந்திய அரசாங்கத்திற்கு மீட்டு வரலாம். ஆனால், இவன் கந்த சாமி போல தானே மக்களுக்கு விநியோகிக்காமல் அரசாங்கத்திற்கு பணத்தை அனுப்புவதுடன் திருப்தி யடைகிறான்.

மிகவும் அருமையாக சம்பவங்களை கோர்த்து சுவாரசியமாக நகரும் படம் 'ஆரம்பம்'. ஹாலிவுட் படம் போல ஒரு கெட்டப் இருந்தாலும், உள்ளூர் வாசனையும் தவறாமல் கலந்திருக்கிறது. அஜித், நயன்தாரா, ஆர்யா, டாப்ஸி அனைவரும் கண்ணிற்கு அழகாகவும், நடிப்பில் புத்திசாலித்தனமாகவும் மிளிர்கின்றனர். தல தலை நரைத்தாலும் நாசூக்கிலும் ஸ்டைலிலும் பிரமாதப்படுத்துகிறார். வெடியும் வேட்டுமாக தீபாவளி களை கட்டிவிட்டது என்றால் மிகையில்லை.

ஆனால், எனக்கு சில கேள்விகள் இருக்கின்றன. ஏன் அரசியல்வாதிகள் ரகசியக் கணக்குகளில் அயல்நாட்டு வங்கிகளில் பணம் போடவேண்டும்? அந்தப் பணத்தை எப்படி உபயோகிப்பார்கள்? என்னிடம் ஐயாயிரம் கோடி ரூபாய் ரகசியக் கணக்கில் இருக்கிறது என்றால் எனக்கு என்ன பயன்? ஊமை கண்ட கனவு போல அதை வைத்துக்கொண்டு என்ன செய்வது? அதை ஏதாவது ஒரு விதத்தில் பயன்படுத்த முடிந்தால்தானே பயன்? இங்கேதான் எனக்கு குழப்பமே வருகிறது. இவ்வளவு அயோக்கியத்தனங்கள் செய்து, புல்லட் ப்ரூஃப் கவசம் வாங்குவதில் கூட ஊழல் செய்து அதை தரமற்றதாக்கி, தேசபக்தி கமாண்டோக்களின் மரணத்திற்குக் காரணமாகி சேர்க்கும் அந்தப் பணத்தை வைத்துக்கொண்டு ஹோம் மினிஸ்டர் என்னதான் செய்வான்? சாதாரண வங்கியில் பணம் போட்டால் ஏ.டி.எம். கார்டு கொடுப்பார்கள். இந்த ரகசிய வங்கிகளில் என்ன கொடுப்பார்கள், எப்படி பணத்தைக் கையாளமுடியும் என்பது எனக்குப் புரிவதில்லை. அந்த வங்கிகளும்கூட இந்தப் பணத்தை வைத்துக்கொண்டு என்ன செய்யும்? சாதாரண வங்கிகளில் போடும் பணத்தை அவர்கள் பலருக்கும் கடனாகக் கொடுப்பார்கள். தொழில்கள் தொடங்க முதலீடாகக் கொடுப்பார்கள். ரகசியக் கணக்கு வங்கிகள் பணத்தை முதலீடே செய்யாமல் அப்படியே பூட்டி வைத்திருப்பார்களா? அப்போது பணத்தின் மதிப்பு நாளாவட்டத்தில் குறைந்துவிடுமே?

புதிய படம்

மிஷ்கின்

வெகுளித்தனமல்ல

அறியாமையின் கொடூரம்

ராஜன் குறை

என்பதை 'மரத்தடி' போன்ற குறிப்புகள் தெளிவாக்கும். பவாவின் பெயரையும் நான் கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளேன். அவர் நிச்சயம் கருத்து மாறுபாட்டை அங்கீகரிப்பார் என்ற நம்பிக்கையும் எனக்கு உண்டு.

முப்பதாண்டுகளாக தமிழ்க் கலை, இலக்கிய உலகின் பல்வேறு தளங்களில் செயல்பட்டு வருபவன் என்ற முறையில் திரைப்படப் பிரதிக்கு அப்பாற்பட்ட இவ்வகை நிகழ்வுகளைக் கவனிப்பதும் எதிர்வினையாற்றுவதும் விமர்சகனாக என்னுடைய கடமை என்று நினைக்கிறேன். ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்திலோ சத்யம் தியேட்டரிலோ திரையுலகம் ஏற்பாடு செய்யும் பாராட்டு நிகழ்வுகள் வேறு, புக் பாய்ண்ட், பவா செல்லதுரை போன்றவர்கள் அமைக்கும் களங்கள் வேறு. பின்னதில் எனக்கு உறவும் பங்கும் இருக்கிறது. அழைப்பில்லாமலேயே பார்வையாளனாக பங்கேற்றுப் பேசக்கூடிய அக்கறையும் இருக்கிறது. நான் தமிழில் எழுதுவதை ஒரு சமூக இயக்கத்தின் அங்கமாகப் பார்க்கிறேன்; ஆங்கிலத்தில் எழுதுவதை அறிவுலகத் தொடர்பு மொழியில் செய்யப்படும் பதிவுகளாகப் பார்க்கிறேன். ஒவ்வொரு முறை எழுதும்போதும் சூழல்களே அந்த எழுத்தினைத் தீர்மானிக்கின்றன என்பதில் அதிசயம் ஏதுமில்லை.

இதைத்தவிர சக்ரவர்த்தியின் என்னைக் குறித்த மனப்பதிவிற்கு இன்னொரு காரணமும் இருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது. நான் திரைப்பட விமர்சகன் மட்டுமல்ல, என்னுடைய அரசியல் தொடர்பான பல்வேறு முகப் புத்தகக் குறிப்புகளில் வலதுசாரி தேசியவாத முகாமை சேர்ந்தவர்களை வலுச் சண்டைக்கு அழைப்பதையும், எந்த இடத்திலும் சந்தித்து பேசத்தயார் என்று சூளுரைப்பதையும் அவர் என் விமர்சனப்பணியுடன் சேர்த்து வாசிக்கிறாரோ என்று தோன்றுகிறது. அரசியல் தளத்தில் நான் செய்வது திட்டவட்டமான சொல்லணி அடவுகள் (deliberate rhetorical gestures). அதையும் கலை, இலக்கிய விமர்சகனாக என்னுடைய அக்கறை சார்ந்த வெளிப்பாடுகளையும் சேர்த்துப் பார்ப்பது தவறு.

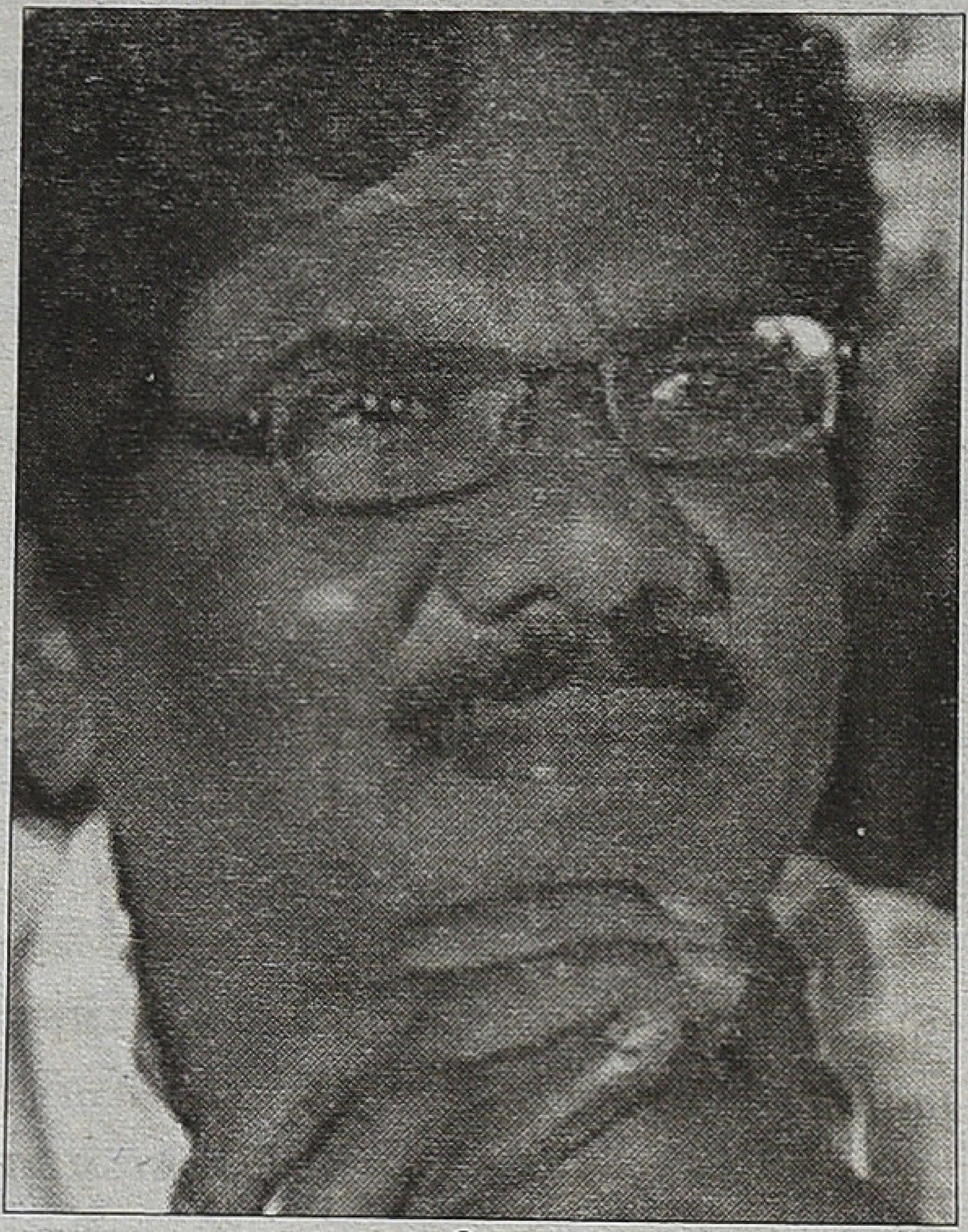
மற்றபடி சக்ரவர்த்தியின் அறிவுறுத்தலுக்கு என் நன்றிகள் உரித்தானவை. முட்டையை உடைக்காமல் ஆம்லெட் போடமுடியாது என்பார்கள். பவா செல்லதுரை போன்ற நண்பர்களுடன் வெளிப்படையான கருத்து மாறுபாடு கொள்ளாமல் விமர்சகனாகப் பணியாற்ற முடியாது.

முதலீட்டியத்தின் ஒரு பகுதி வெள்ளையென்றும் இன்னொரு பகுதி கறுப்பு என்றும் வெகுஜன ஆபரணம் கூறுகிறது. அது முழுவதுமே கறுப்புதான். 'மங்காத்தா', 'சூது கவ்வும்' போன்ற படங்களால் இந்த உண்மையை நோக்கி நகர முடிந்தது. 'காசு, பணம், துட்டு... மணி, மணி, மணி...'

பாண்டிய நாடு:

இவன் பந்தங்களிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்ட தனிநபர் இல்லை. குடும்பத்தின் இலட்சிய வாரிசு. உதவாக்கரை என்று நினைத்திருந்த தகப்பனிடம், தன்னால் அண்ணனைக் கொன்றவனைப் பழி வாங்கவும் முடியும், குடும்ப சொத்தை மீட்டுவரவும் முடியும் என்று அடுத்தவர்கள் அறியாமல் சொல்லும் மகா கெட்டிக்காரன். கண்ணாடி போட்டுக்கொண்டு தத்துபித்தென்று நடந்துகொள்ளும் இளைஞன்தான் உண்மையில் ஸ்பைடர் மேன் என்பதுபோல, பயந்தாங்கொள்ளி இமேஜை வெளியில் வைத்திருந்தாலும், சரியான சந்தர்ப்பத்தில் சிறி எழுந்து வில்லனைக் கொன்று விட்டு வரும் ரகசிய வீரன் கதாநாயகன்.

இந்த மதுரைக்கு வந்த சோதனை தீர்வதாயில்லை; ரௌடிகளின் ஆட்சி தொடர்ந்துகொண்டே இருக்கிறது. வேலூர், கோயமுத்தூர், சேலம், திருச்சி, தஞ்சாவூர் எல்லாம் சட்டத்தின் ஆட்சியில் இருக்கும் போது இந்த மதுரையில் மட்டும் எப்போதுமே ரௌடிகள் வைத்ததே சட்டமாக இருக்கிறது. இதில் ஒரு புதிய பிரச்சினை குவாரிகள். அங்கீகரிக்கப்பட்ட அளவை மீறி குவாரியில் கல் வெட்டுகிறார்கள். இருநூறு மீட்டர் ஆழம்வரை அனுமதி கொடுத்தால், ஐநூறு மீட்டர் ஆழம் வரை வெட்டுகிறார்கள். சுற்றுச்சூழல் நாசமாவது ஒருபக்கம் இருக்க, குவாரியில் வேலை செய்பவர்கள் தொடர்ந்து மரணமடைகிறார்கள். ரௌடித் தலைவன் பக்கபலத்துடன் தொழில் நடப்பதால், அவனிடம் போய் பேசுகிறார் கனிமவளத்துறை உதவி இயக்குனர். பணிவாகத்தான் சொல்கிறார். அவனோ இறந்து போகும் தொழிலாளர் குடும்பத்திற்கு நஷ்ட ஈடு தருகிறேனே என்று சொல்கிறான். உயிரிழப்பிற்கு பணம் எப்படி ஈடாகும் என்று கேட்கிறார் உதவி இயக்குனர். குவாரியை மூடியும் விடுகிறார். சும்மா இருப்பானா ரௌடி? கனிமவள உதவி இயக்குனர் காரில் போகும்போது லாரி மோதுகிறது. இறந்த அதிகாரியின் அப்பாவிற்கு வரும் லேசான சந்தேகத்தை வில்லனே உறுதி செய்கிறான். "அமாம் நாங்கள்தான் கொன்றோம். இப்ப என்ன" என்று கேட்கிறார்கள் அவன் ஆட்கள். வயதான தந்தையின் மனம் குமுறுகிறது. தன்னால் போய் வில்லனைக் கொல்ல முடியாவிட்டால், ஆள் வைத்துக் கொல்ல முடிவு செய்கிறார். ஆனால், அந்த ஆளால் கொல்ல முடியவில்லை. அவனை வைத்தே வயதான தந்தையை அடையாளம் காண நினைக்கிறார்கள் வில்லனின் ஆட்கள். இரண்டாவது மகனான கதாநாயகன் உள்ளே புகுந்து தந்தையைக் காப்பாற்றுகிறான். அவர் கொடுத்த முப்பது இலட்ச ரூபாயையும் மீட்கிறான். பின்னர் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் வில்லனை ஒரு பாழுங்கிணற்றில் தவித்து சாகும் படிக்கு விட்டுவிடுகிறான். அவனும் தப்பிக்கப் போராடி சாகிறான். பழிக்குப் பழி வாங்கியாயிற்று; குடும்ப சொத்தும் மீண்டுவிட்டது. மகனை வாரியணைத்துக்கொண்டு கண்ணீர் விடுகிறார் தந்தை. மகன் தந்தைக்காற்றும் உதவி, அடியாள் வேண்டாம், நானே கொல்கிறேன் என்ற சொல்.



பாரதிராஜா

மிகவும் சுவாரசியமான படம் 'பாண்டிய நாடு'. காட்சியமைப்புகளில் எல்லாம் யதார்த்தம் நிரம்பி வழிகிறது. அன்றாட வாழ்க்கைத் தருணங்கள் அவ்வளவு அழகாகப் பதிவாகியுள்ளன. ஸ்கூலுக்குப் போயிருக்கும் புதுக்குடித்தன பாப்பா, உண்மையில் டீச்சர் பாப்பா என்று தெரியும்போது என்ன இன்ப அதிர்ச்சி. எவ்வளவோ சொல்லலாம், சுசீந்திரனின் கெட்டிக்காரத்தனத்தைப் பற்றி. பாரதிராஜா தொடர்ந்து நடிக்கலாம்; அவர் மட்டுமல்ல, யாரும் சோடை போகவில்லை நடிப்பில்.

ஆனால், இங்கும் என் கேள்விகள் வேறு விதமாக இருக்கின்றன. அங்கீகரிக்கப்பட்ட அளவிற்கு அதிகமாக வெட்டும் கற்கள் என்னவாகின்றன? அவை எங்காவது பயன்படத்தானே செய்கின்றன? அந்த கற்களிற்கான தேவைதானே சட்ட விரோதமாக வெட்டச் செய்கிறது? அது யாருடைய தேவை? கற்கள் எங்கே ஏற்றுமதி செய்யப்பட்டுப் பயன்படுகின்றன? மண்ணை அள்ளுகிறார்கள், கல்லை வெட்டுகிறார்கள் என்றால் யாருடைய எவ்வகையான பயன்பாட்டிற்காக இவை நடக்கின்றன என்று நாம் அறிந்துகொள்ள வேண்டாமா? ஐம்பது மாடி, நூறு மாடி என்று கட்டடங்களை யார், எதற்காகக் கட்டுகிறார்கள்? அவற்றிற்குத் தேவையான கல்லையும் மண்ணையும் எங்கிருந்து பெறுகிறார்கள்? குடும்ப சொத்து வெறும் முப்பது இலட்சம்தானா? வாழும் சூழலே சாவநாசமாகிறதே அது குடும்ப சொத்து இல்லையா? சமூக சொத்து இல்லையா? அதை யார் காப்பது? ஒரு ரௌடித் தலைவன் இறந்து அடுத்தவன் தலைமைக்கு வருவதில்தான் படம் தொடங்குகிறது. அவனைக் கொன்றுவிட்டால் அடுத்தவன் அந்த இடத்திற்கு வந்துவிட மாட்டானா?

பணம் என்ற வெற்றிக் குறியீடு எல்லா மனித இலட்சியங்களையும் கேலிக்கூத்தாக்குவது புரிகிறது. சுற்றுச்சூழல் நாசமாவது புரிகிறது. இதற்கெல்லாம் யார் பொறுப்பு, யாரைக் கேட்பது என்றுதான் தெரியவில்லை. நம் தலைக்குமேல் வெகுஜன ஆபரணம் அழகாகச் சுழல்கிறது. பாடலும் காதலும் சண்டையும் நெகிழ்ச்சியுமாக திரையில் பிம்பங்களும், எதிரில் மனிதர்களும் கொண்டாடுகிறோம். 'காசு, பணம், துட்டு, மணி, மணி..' பி.வி.ஆரில் படம் பார்க்கவே ஐநூறு ரூபாய் செலவாகிறதே? ஆனாலும் வருத்தமில்லை, மகிழ்ச்சியாகத்தான் இருந்தது.

சாய் தென்றல் பிரிண்டர்ஸ்

பதிப்பகங்களின் நண்பன்

எண். 82, மல்லன் பொன்னப்பா தெரு
திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-600005
மின்னஞ்சல்: saithendralprinters@gmail.com
கைப்பேசி: 90956 91222, 90954 91222

மின்னல் வேகத்தில்...
சர்வதேசத் தரமான
புத்தகங்கள்

இனி கையால்
பசையைத் தடவ வேண்டாம்

புத்தகம் காய்வதற்காக
நாள் கணக்கில் காத்திருக்க வேண்டாம்

கெட்டி அட்டை புத்தகமா (Hard Bound)
மாதக் கணக்கில்,
தவணை முறையில் தருவார்களே என்று
அலுத்துச் சலிக்க வேண்டாம்...

சாய் தென்றலில்
நூறே மணி நேரத்தில் புத்தகங்கள் தயார் செய்து
உங்கள் அலுவலகத்தில் டெலிவரி செய்யப்படும்

அனைத்து தேவைகளும் ஒரே இடத்தில்

- **மல்டி கலர் பிரிண்டிங்**
- **லேமினேசன்**
- **சிங்கிள் கலர் பிரிண்டிங்**
- **ஃபெர்பெக்ட் பைண்டிங்**
  (ஒரு மணிநேரத்தில் 2000 புத்தகங்கள்)
- **கெட்டி அட்டைக்கு பிரத்யேகமான மெஷின்**
- **டோர் டெலிவரி**

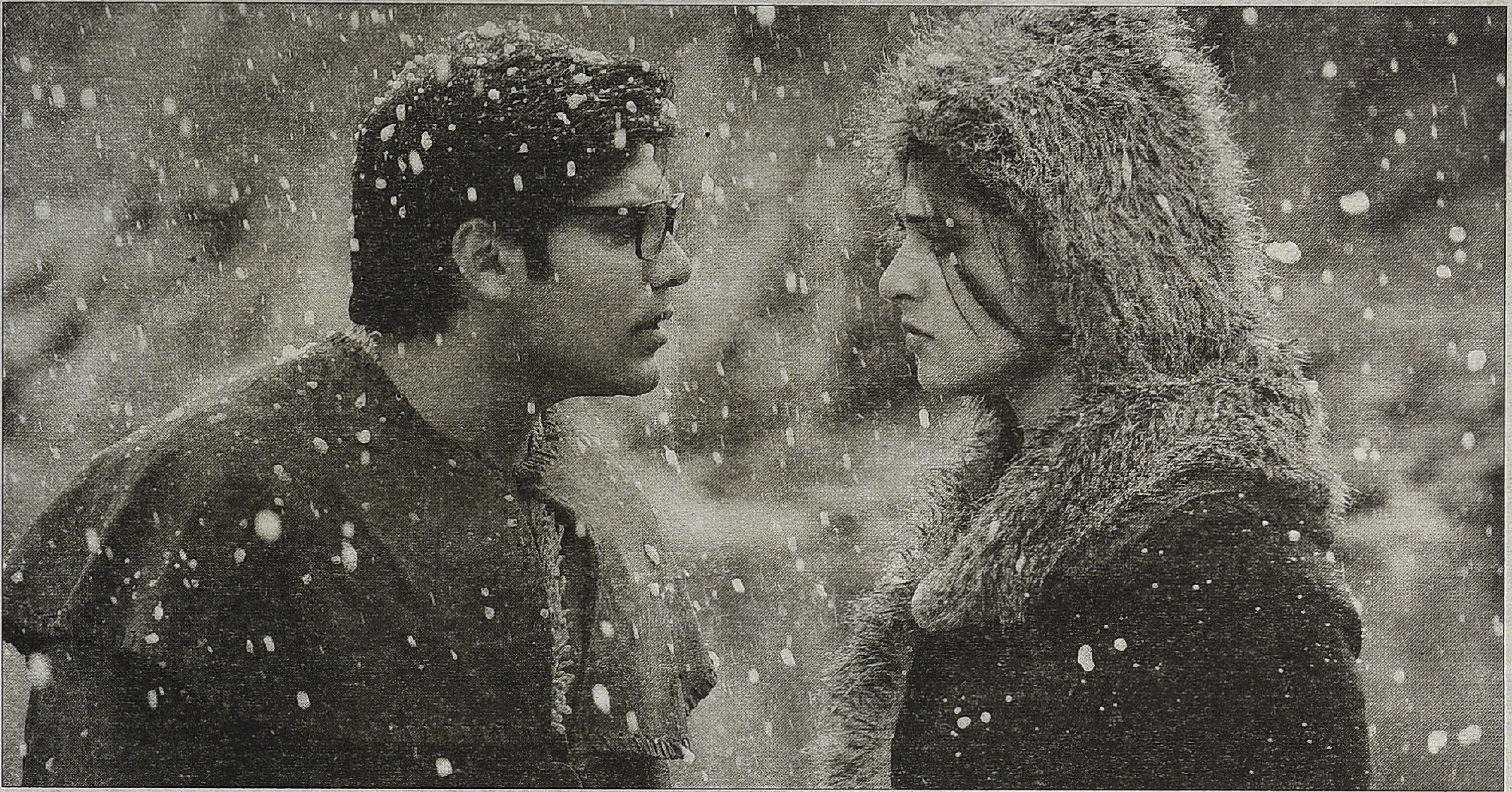
இரண்டாம் உலகமும் மாய யதார்த்தவாத சினிமாவும்

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

தீவிர களத்தில் செயல்படுவதான முனைப்புடன் இருப்பவர்களில் ஒருவராகக் கருதப்படுபவர் இயக்குனர் செல்வராகவன். தமிழ் சினிமாவின் வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் 'ஓபனிங்' இருக்கும் இயக்குனர்களில் ஒருவர். உலக சினிமா அறிமுகத்துடன் தமிழ் சினிமா 'செய்ய' முன்வந்தவர்களில் பிரதானமானவர். அவர் பயின்ற 'பள்ளிகளின்' (உலகத் திரைப்படங்கள்) சாயல், அவரது படத்தின் வெளியில் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் இருப்பதை அவதானிக்க முடியும். 'புதுப்பேட்டை', 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' இரண்டும் இந்த வகைமையைச் சார்ந்தவை. இவற்றின் தொடர்ச்சியாக வெளிவந்திருக்கிறது 'இரண்டாம் உலகம்'.

இருவேறு உலகங்களின் கதையை ஒருசேரச் சொல்லியிருக்கிறார் செல்வராகவன். நீரில் மூழ்கியபடி இருக்கும் நாயகனின் தன் கதை விவரணை வழியாக விரிகிறது படம். இன்னொரு உலகின் கதை வரைபடமாகக் காட்சிப்படுகிறது. அங்கும் நம் உலகைப் போலவே மனிதர்கள் வாழ்கிறார்கள். நல்லவர்களும் கெட்டவர்களும் வேறுவேறு நாட்டில் வாழ்கின்றனர். கெட்டவர்கள், நல்லவர்களின் தெய்வத்தைத் திருடி தங்களது அதிகாரத்தை இன்னும் வலுவாக்க முயன்றபடி இருக்கிறார்கள். அவர்களின் கொட்டத்தை அடக்கும் ஆண்மகன் ஒருவனை உருவாக்க வேண்டியிருக்கிறது. ஒரு தீரமிக்க ஆண்மகனை ஒரு பெண்ணால்தான் உருவாக்க முடியும் என்பது தெய்வத்திற்குத் தெரியும். தெய்வத்தின் திட்டம் உருவாகத் துவங்குகிறது. தொடர்கிறது இரு உலகுகளின் கதை.

இந்தப் பூவுலகில் ரம்யா(அனுஷ்கா)வும், மது பாலகிருஷ்ணனும்(ஆர்யா) காதலர்கள். அதிலும் காதல் பெண்ணிலிருந்து முளைவிட ஆண் சார்பில் முதலில் மறுக்கப்பட்டு, பின்னர் தவறை உணர்ந்து துரத்தி துரத்தி கைப்பிடிக்கும் காதலாகிறது. மறுக்கப்பட்ட காலத்திற்கும், மறுபடியும் அவன் சார்பில் காதல் துளிர்க்கும் நாளுக்குமிடையிலான நாட்களில் அவள் இன்னொருவனுக்கு நிச்சயிக்கப்பட்டுவிடுகிறாள். எனவே, தன் காதலை அழுத்தமாகப் பேச வேண்டியதாகிறது மதுவுக்கு. எல்லாம் கைகூடி சுபமாகும் புள்ளியில் ரம்யாவின் துர்மரணம் நிகழ்ந்துவிடுகிறது. இன்னொரு உலகில் வாழும் மனிதர்களிடையே காதல் இல்லை, மாறாகக் காமம் மட்டுமே நிலவுகிறது. அந்த ஊர் மரபுப்படி பெண், வேண்டுமானால் ஒரு ஆணால் 'எடுத்துக்கொள்ளப்படுபவள்' மட்டுமே. ஆனால், அவர்களின் தெய்வம் ஒரு இளம்பெண்ணின் வடிவில் அவர்களிடையே வாழ்கிறது. 'அம்மா' என அவர்களால் அழைக்கப்படும் தெய்வம் வாழும் நாட்டின் தளபதியின் மகன் மருவன் (ஆர்யா). அவன் பயந்தாங்கொள்ளியும் கோழையுமாய் இருக்கிறான். ஆனால், அந்த நாட்டில் யாருமின்றி அனாதையாக



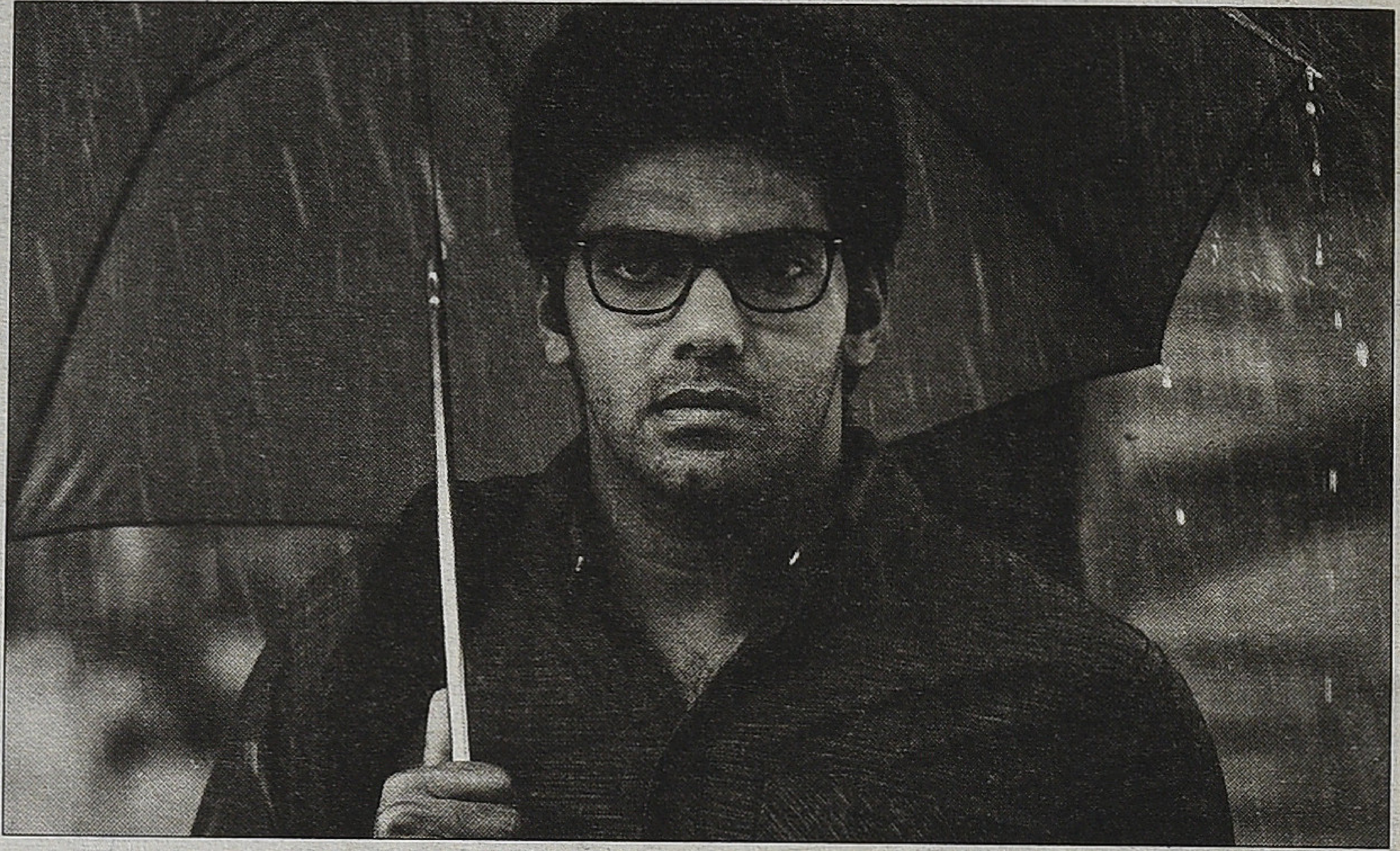
வாழும் வர்ணாவை (அனுஷ்கா) 'எடுத்துக்'கொள்ள ஆசைப்படுகிறான். அவளோ விண்ணதிரப் பாயும் மிருகத்தையே 'பந்தாடும்' தீரம்மிக்கவளாய் இருக்கிறாள். மருவனுக்கு உதவ வரும் நண்பர்களும் அவனுடன் சேர்ந்து அவளிடம் அடி வாங்குகிறார்களே தவிர அவளை எடுத்துக்கொள்ள முடிவதில்லை. இந்த நிலை தொடர விவகாரம் ராஜா வரை போய்விடுகிறது.

ராஜா, வர்ணாவைப் பார்த்ததும் தானே அவளை எடுத்துக் கொள்ளப் போவதாகச் சொல்லி அவளை அரண்மனைக்குக் கூட்டிச் சென்றுவிடுகிறார். இதை அறிந்த மருவன், ராஜாவிடமே நேரில் முறையிடுகிறான். அவனது தைரியத்தை மெச்சும் ராஜா அவனது கோழைத்தனத்தை அறிந்தவராய், அவனிடம், "சிங்கத்தின் தோலை ரத்தம் சொட்டக் கொண்டுவந்து கொடுத்துவிட்டு அவளைக் கூட்டிச் செல், அதுவரை அவளைத் தொட மாட்டேன்" என உறுதியளித்து அனுப்புகிறார். தெய்வத்தின் திட்டப்படி அவள் மீதான ஆசையில் தீரமாகப் போரிட்டு ஜெயத்துடன் திரும்பி வர்ணாவை மணந்துகொள்கிறான். ஆனால், மணநாள் அன்று, "நான் யாருக்கும் அடிபணிய மாட்டேன்" எனக் கூறி தன்னை மாய்த்துக்கொள்ள முயல்கிறாள். இங்கு ரம்யாவை இழந்து வாடும் மது, மீளாத் துயரில் ஆழ்ந்துவிடுகிறான். நிலைகுலைந்து இருக்கும் அவனை நோக்கி ஸ்கூட்டர் ஒன்றில் வருகிறார் அவனது அப்பா. முடமாய் இருந்தவர் ஸ்கூட்டர் ஓட்டிக்கொண்டு வருவது கண்டு திகைத்து, ஆச்சர்யமாகப் பார்க்கும் அவனுக்கு ஆறுதல் சொல்கிறார். தீவிரமான அன்பு செலுத்தினால் மாண்டவர்களையும் மீளக் காண முடியும் எனக் கூறி மறைகிறார். மதுவின் சித்தப்பா அவனை கைபேசியில் அழைத்து அவனது அப்பா இறந்து மூன்று நாட்களாகிவிட்ட செய்தியைச் சொல்கிறார். செய்வதறியாது அமர்ந்திருக்கும் அவனை வெள்ளை நாயொன்று ரம்யா இறந்த இடத்திற்கு அழைத்துச் செல்கிறது. அவளது உறைந்த ரத்தத்தில் மொட்ட விழத் துவங்குகிறது. தானாக நகர்ந்துவரும் காரொன்றில் ஏற அது அவனை இன்னொரு உலகிற்கு அழைத்துச்சென்று விடுகிறது. அங்கு மருவன் அவனை மீட்கிறான். மருவனோடு தங்கிவிடும் அவனுக்கு, தண்டனைப் பெற்று காட்டில் வாழும் வர்ணாவைப் பார்த்ததும் பெரும் மகிழ்ச்சியும் ஆச்சர்யமும் எழுகிறது. மருவனைப் போலவே இருக்கும் அவனிடம் பரிவாக நடக்கிறாள் வர்ணா. பனிக்காலத்தில் காட்டில் வாழ முடியாமல் வீடு திரும்புகிறாள்.

அவர்களை 'மகிழ்ச்சியாக' இருக்கச் சொல்கிறான் மது. ராஜாவின் கட்டளையை மீறி அவளை வீட்டிற்குள் சேர்த்துக் கொண்டதற்காக அவனைச் சிரச்சேதம் செய்ய ஆணையிடுகிறார் ராஜா. தண்டனை நிறைவேறுவதற்குள் அண்டை நாட்டுக்காரரர்கள் உள்ளே புகுந்து 'அம்மா'வைக் கடத்திக்கொண்டு போய்விடுகிறார்கள். அம்மாவை மீட்க அவர்களைத் தொடரும் மருவனும் சிறை பிடிக்கப்படுகிறான். அவனை மீட்கப் புறப்படும் வர்ணாவுக்கு உதவ முன்வருகிறான் மது. பகைவர்களை அழித்து அம்மாவை மீட்டுவரும் போது 'காதல்' மலர்ந்துவிடுகிறது. வர்ணா, மருவனைப் பார்த்து 'வெட்கம்' கொள்கிறாள். அவ்வுலகெங்கும் பூக்கள் மலர்ந்து துளிர்க்கின்றன. நதியில் விழும் மதுவை இன்னொரு உலகிற்கு அழைத்துச் செல்கிறது 'ஊழ்'. பென்குவின்கள் சுற்றியலையும் பனிப்படலத்தில் ஒரு வீட்டில் 'ரம்யாவைப்' போலவே இருக்கும் பெண்ணொருத்தியைச் சந்திக்கிறான் மது.

ஏற்கனவே 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' திரைப்படத்தில் தொல்கதை மரபின் வழி ஏழுமலை ஏழுகடல் தாண்டி, பண்டைச் சோழர்களின் இருப்பைக் கண்டுபிடித்து, தங்களது 'குல தெய்வத்தை' மீட்கப் புறப்படும் நவீன

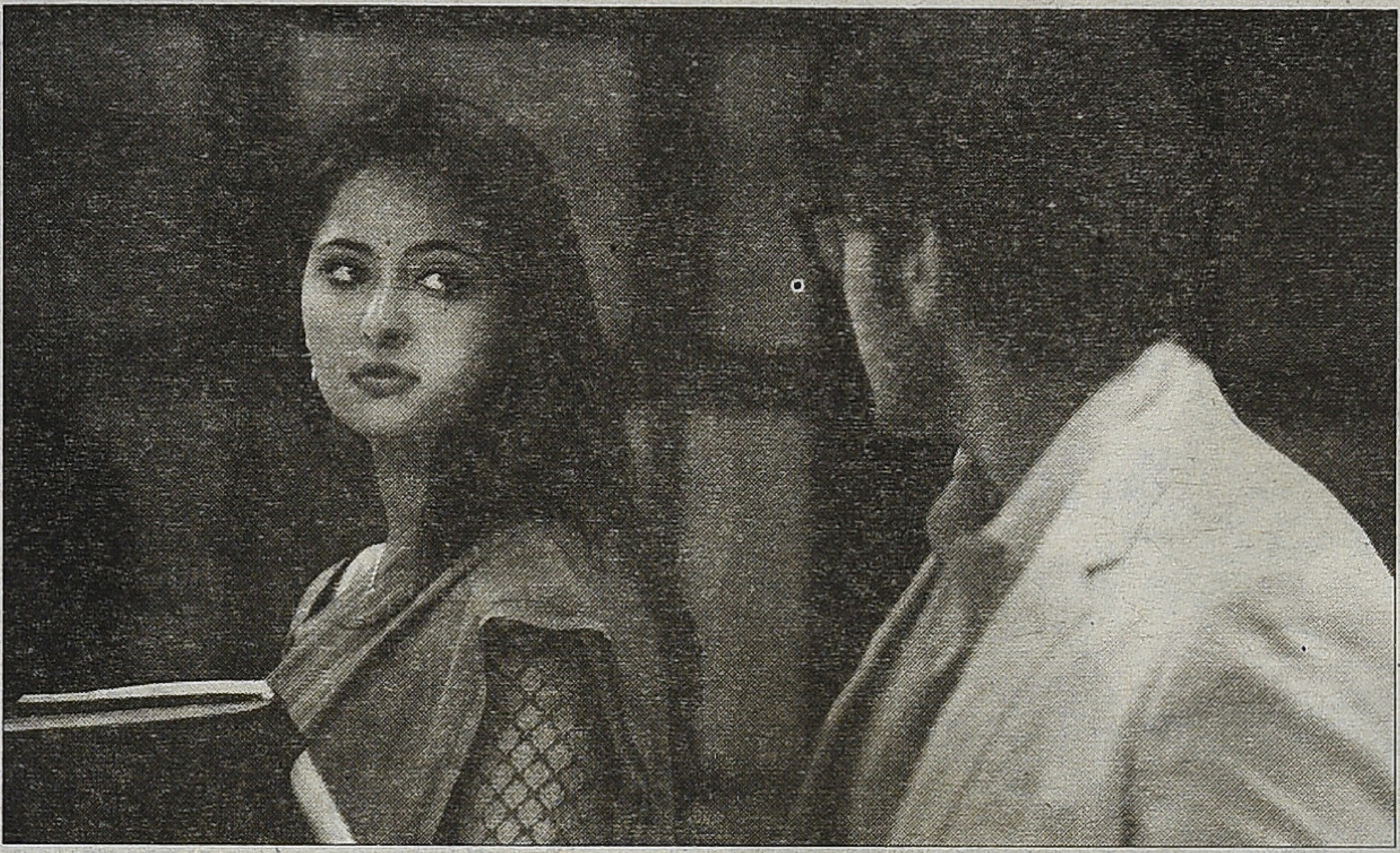
அரசின் பின்புலமும் படைபலமும் கொண்டவர்கள் நிகழ்த்தும் வன்முறையைக் காட்சிப்படுத்தியிருந்தார் செல்வராகவன். தற்போது சாராம்சத்தில் இருவேறு குணாம்சங்கள் கொண்ட உலகுகளில் ஊடாடித் திரியும் மனித வாழ்வைப் பதிவு செய்ய முயன்றிருக்கின்றார். இதற்காக அவர் உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கும் கதைக்களம் 'காதல்'. தமிழர் வாழ்வுச் சூழலை முழுமையாக வியாபித்து இருக்கும் அல்லது தமிழ் சினிமாவின் திரைவெளி முழுதையும் நிறைத்திருக்கும் 'காதல்' செல்வராகவன் கட்டமைத்திருக்கும் இன்னொரு உலகில் இல்லவே இல்லை. காதலற்றுப் போன பூமியில் காதலைத் துளிர்க்க வைக்க முனையும் 'தெய்வத்தின் திருவிளையாடல்'தான் முழுக் கதைக்களம். இந்த பூமியில் உருகி உருகிக் காதலிக்கும் ஒருவனை இழப்பில் தள்ளி, வேறொரு உலகில் இவனது வடிவிலும், இவனது காதலி உருவிலும் இருக்கும் தம்பதியருக்குள் 'காதலை விதைக்கச்' செய்கிறது தெய்வம். மணந்து கொண்டவனோடு 'இருக்க' முடியாமல் பிரிந்து வாழும் ஆணின் சாகசம் கொண்ட பெண்ணுக்கு, தனக்காக உயிரையும் துச்சமென மதித்துப் போராடி வென்ற 'புருஷனிடம்' தோன்றாத இளக்கம் புதியவனிடம் ஏற்படுகிறது. 'தெய்வப் பிறவியாகக்' கருதப்பட்டாலும் சாகசம் செய்ய முடியாத, ஓரளவில் பெண்ணின் மெல்லியல்பு கொண்டவனிடம் ஈர்க்கப்படுகிறாள். அவனிடம் பொதிந்துள்ள 'காதல் சுகந்தம்' ஆணின் சாகசமும் தீரமும் கொண்டவளை 'பெண்ணாக்குகிறது'. அவள் 'வெட்கம்' கொள்கிறாள். 'புருஷனின்' உருக் கொண்டவன் மீதான ஈர்ப்பு அப்படியே மடைமாறி புருஷன் மீதானதாகிறது. இந்த இருவேறு உலகங்களின் ஊடாட்டத்தைக் காட்சிப்படுத்த திரைப்படத்தில் மாய யதார்த்த உத்தியைக் (Magical Realism) கையாண்டிருக்கின்றார் .



மாய யதார்த்தத்தின் கூறுகளை '7ஜி ரெயின்போ காலனி' திரைப்படத்தின் தொடக்கக் காட்சியில் 'அவளுக்காக' பூங்கொத்துடன் காத்துக் கொண்டிருப்பவனிடமே காணலாம். உடலின் 'மரணம்' முடிவில்லை, காதலைத் தொடர்வதற்கு அது தடையுமில்லை என்ற செல்வராகவன் பாணி 'சிந்தனை' தொடர்ச்சியே இந்தத் திரைப்படமும். உடலின் மரணத்தின் வழி 'அமரத்துவம்' பெறுவது இந்தவகைக் காதல்.

மாய யதார்த்தம் என்பதே ஒரு முரண்தொடைச் சொல். இயல்பாக இணையாத யதார்த்தம் மற்றும் மிகு புனைவு (Fantasy) ஆகிய சொற்களின் கூட்டிணைவு. இது கலைச் செயல்பாடுகளின் பல்தளங்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்ககால ஜெர்மானிய Post–Expressionist ஓவியங்களில் காணக் கிடைத்த மிகுபுனைவுகளை அடையாளப்படுத்த உருவான சொல். இன்று இதன் கரம் தமிழ்த் திரைப்படம் வரை நீண்டிருக்கிறது. இலக்கியத் தளத்தில் இதன் அடையாளம் தீர்க்கமடைந்தது லத்தீன் அமெரிக்க எழுத்தாளர்களான ஜார்ஜ் லூயி போர்ஹேஸ், கேப்ரியல் கார்சியா மார்க்யுஸ் போன்றோரின் புனைவெழுத்துக்களில். தமிழ்ச் சூழலுக்கு இலக்கிய வகையாக இதன் அறிமுகம் நடந்து கால் நூற்றாண்டு கடந்துவிட்டது. இந்தவகை அல்லது இதனோடு அடையாளப்படுத்தக் கூடியதான பாணியில் தொடர்ந்து தன் புனைவெழுத்தைத் தொடர்ந்து வரும் எழுத்தாளர் கோணங்கிக்கு, 'கதைகள் யாவும் யதார்த்தில் கால் ஊன்றி நிற்பதில்லை. பறக்கும் மிதக்கும் காணாமல் போனவர்களெல்லாம் கதை வழியே திரும்பி வந்தார்கள். வாத்து சிரித்தது. மயில் சிரித்தது. காடுகள் சிரித்தன. பாட்டியின் கதையிலிருந்து அண்டரண்டப்பட்சிகள் வந்து அலகினால் வரைந்த தீபம் அசைந்தது. ராட்சசிகள் உறங்கும் இருட்டில் தென்பட்ட மாளிகையின் ஜன்னலில் அசைந்த சில நிழல்கள் தனித்தனி உருவங்களாக எழுத்தில் வந்து விழுந்தன... மனித உடல் அதன் ஆகிருதி மாறி மீனானது. மீன்களின் கதை உலகம் மஞ்சள் உலகமாக மாறியது...' (பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்; அன்னம் வெளியீடு 1992.)

மாய யதார்த்தம் அல்லது மிகை யதார்த்தம் என்னும் சொல்லுக்கான விளக்கங்கள் பற்பலவாயின. விமர்சகர்கள் மிகை யதார்த்தத்தை பல்வேறு தளத்திலான கலைச் செயல்பாடுகளை விளக்கப் பயன்படுத்தியதன் விளைவாக அச்சொல் வகைமைகளுக் கிடையிலான வித்தியாசங்களை உணர்த்தும் பண்பை இழந்துவிட்டது. திரைப்படங்களில் மாய யதார்த்தத்தின் இருப்பைப் பதிவு செய்தவர்களில் முதன்மையானவராகக் கருதப்படும் பிரெட்ரிக் ஜேம்சன், 'மாய யதார்த்தம், தம்மளவில் பிசிறில்லாத இருவேறு அணுகுமுறைகளின் முரணெதிர்களால் கட்டமைக்கப்படுகிறது. ஒன்று அறிவொளிக்கால பகுத்தறிவின்பாற்பட்ட யதார்த்தம், மற்றொன்று supernatural தினசரி யதார்த்தமாக ஏற்றுக்கொள்வது..." என்கிறார். தொடர்ந்து, 'மாய யதார்த்தம், யதார்த்தத்தை ஒரு மாய அணுகுமுறையால் பதிலீடு செய்து மறு உருவாக்கம் செய்வதால் அல்ல, மாறாக தன்னளவில் ஏற்கனவே மாயத்தன்மையும் விந்தையுமான யதார்த்தமொன்றின் இருப்பின் வழி மட்டுமே உருப்பெறும்' என்கிறார். (Frederic Jameson; On Magical Realism In Film 1985; P 311.)



சமீபத்திய ஆய்வாளரான மேகி ஆன் போவர்ஸ், 'திரைப்படம் பார்வையாளனால் அடையாளப்படுத்த / புரிந்துகொள்ளக்கூடியதாக இருத்தல் வேண்டும். ஆனால், அதில் வினோதமான 'குறியீடு' ஒன்று இயங்க வேண்டும். 'ஜான் மால்கவிக்காக இருத்தல்' (Being John Malcavich) திரைப்படத்தில் கதையின் பிரதான பாத்திரம் ஏழரையாவது தளத்தில் வேலை பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். அதாவது அந்தத் தளம் பிற தளங்களின் அளவில் பாதியாக இருக்கிறது. இந்தத் தளத்தின் வினொதத் தன்மை பிற ஊழியர்களினால் கேள்வியின்றி ஏற்றுக்கொள்ளப் படுகிறது. பார்வையாளனாலும் பாத்திரங்களாலும் அந்தக் கதையின் பின்புலம் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதன் வழியாக, அபத்தமாக அந்த அறையிலுள்ள மர அலமாரிக்குப் பின்னே ஜான் மால்கவிக் எனும் நடிகனின் மூளையில் மாயப் பெட்டகமொன்று கண்டுபிடிக்கப் படுவது ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. திரைப்படத்தின் மாய யதார்த்தம் அதன் பாத்திரங்களின் ஆச்சர்யமற்ற ஏற்பினால் தெளிவாகி விடுகிறது. இதற்குப் பெரிதும் ஆதரவானதாகிறது யதார்த்தமான அரங்க நிர்மாணம். இந்த வகையான திரைப்படங்களின் அடிப்படைகளில், மாய யதார்த்தத்தின் கூறுகள் கடவுளின் இருப்பு, விதியின் பங்களிப்பு, தன்னிலை போன்ற தத்துவார்த்தங்கள் பார்வையாளனை ரசனைக்கு வெளியே தள்ளிவிடாமல் இருக்கும்பொருட்டு மட்டுமே' என்கிறார். (Bowers M.A. Magical Realism; Newyork; Routledge 2004, P 104.)

இவையெல்லாம் மாய யதார்த்தம் குறித்த குறிப்புகள் மட்டுமே. தமிழ் சினிமா உருவான காலம் முதலே தந்திரக் காட்சிகளும் மந்திரக் காட்சிகளும் அதன் இணைபிரியாத அங்கமாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது. மாயலோகக் காட்சிகளை எளிதாகக் கடத்தும் வித்தையும் கைவந்ததாய் இருந்திருக்கிறது. அரசனின் அரண்மனை தர்பார் பாணியில் அமைக்கப்பட்ட அரங்கில் சிவ பெருமான் உமையாளுடன் அமர்ந்திருப்பார். அரங்கெங்கும் நிரம்பி வழியும் புகைமட்டுமே வேறுபட்டிருக்கும். ஆடை அலங்காரங்களும் ஆடம்பரமானதாகவே இருக்கும். ஆபரணங்கள் கிரிடம் தொடங்கி கால் கொலுசுவரை அனைத்தும் பார்வையாளனால் உடனடியாக அடையாளப்படுத்திக் கொள்ளக்கூடியதாக இருக்கும். பிரம்மலோகமும் சிவலோகமும் குறிப்பிடத்தகுந்த அடையாளங்களால் மாறுபட்டிருக்கும். மாய யதார்த்தவாதம் எனும் கோட்பாடு தெரியாமலே அதன் கூறுகளை செவ்வனே தொழிற்படுத்தியிருக்கும் தமிழ் சினிமா. கடவுளர்கள் மனிதர்களைப் போலவே உருவிலும் சில குணாம்சங்களிலும் ஒன்றுபடுவர். 'ஆயிரம் தலைவாங்கிய ஆபூர்வ சிந்தாமணி' (*1947*, மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ்) படத்தின் தொடக்கக் காட்சி மந்திரவாதியின் விரிவாகக் காட்டும். பூத உருக்கொண்ட பிரமாண்ட அரங்க நிர்மாணம் அதை சாத்தியப்படுத்தி இருக்கும். தமிழ் சினிமாவுக்கு வேறு உலகுகளும் வினோதமான நிலப் பரப்புகளும் புதிதன்று. வழக்கில் இல்லாத வினோத மொழி பேசும் மக்கள்கூட்டம் தமிழ் சினிமாவுக்கு அரிதல்ல.

இத்தனை எளிதான முன்மாதிரிகள் இருந்தும் ஏன் இவ்வளவு கடினமான வழியைத் தேடி மிகப்பெரும் சவாலை எதிர்கொண்டிருக்கிறார், செல்வராகவன். உலக சினிமாக்களின் மற்றும் ஹாலிவுட் சினிமாக்களின் உத்திகளும் உயர் தொழில் நுட்பமான கிராபிக்ஸ்சும் கொடுத்த நம்பிக்கைதான் காரணம். அகிர குரசேவாவின் 'டிரீம்ஸ்' போன்ற படங்களின் பாதிப்பில் உருவாகியிருக்கக்கூடும். ஆனால், அனைத்தும் விழலுக்கிறைத்த நீராகி விட்டிருக்கிறது. 'டிரீம்ஸ்' படத்தில் வான் கோவின் ஓவியத்தினுள் (Wheat Field With Crow; Van Gough) புகுந்துவிடும் காட்சி அழகியலின் உச்சம். ஆனால், தொழில்நுட்ப உத்திகள் மட்டுமே உதவிவிடும் என்பது சரியல்ல.

'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' படத்தில் சில எல்லைகள் வரை பயணம் செய்தவர் இங்கு சருக்கிவிட்டதன் காரணம் என்ன?

1) முதல் பகுதியில் வரும் ரம்யா, மது பாலகிருஷ்ணன் காதல் காவியத் தன்மை கொண்டதாக இருப்பதற்காக உருவாக்கப் பட்டிருந்தாலும் அது எட்டும் தூரம் வெகுகுறைவு. தொடக்கக் காட்சியில் ரம்யாவின் தோழி, மது பாலகிருஷ்ணனை 'எடை' போடுவது அக்மார்க் செல்வ ராகவன் பாணி. பெண்ணின் பாலியல் வேட்கையையும் 'ஆண்பாணியில்' அதை உரையாடுவதும் ரசனைக்குரியது. ஆனால், ரம்யாவின் நிச்சயிக்கப் பட்ட மாப்பிள்ளை காட்சியில் தோன்றி, தனக்கு வரதட்சணை கூடுதலாகக் கிடைப்பதால் திருமணத்தை நிறுத்த வேண்டியதாகிவிட்டது என்று அறிவித்துவிட்டுப் போவது பெரும் அபத்தம். அதேபோல் ரம்யாவைக் கவர்வதற்காக ஒரு பேரிளம் பெண்ணைக் காதலிப்பதாக 'நடிப்பது' இனிவரும் காதலின் உன்னத நிலைக்கு உதவுவதில்லை.

2) ரம்யாவின் துர்மரணத்தைத் தொடர்ந்து அப்பா ஸ்கூட்டரில் வந்து காதலின் அமரத்துவத்தை விளக்கிச் செல்வது; நாய் மதுவை ரம்யாவின் மரணம் நிகழ்ந்த இடத்துக்கு அழைத்துப் போய் நிலவைக் காட்டுதல் போன்ற காட்சிகளின் வலுவை, நகரும் காரில் ஏறி அமர்ந்து வேறுலோகம் போவது போன்ற அபத்தக்காட்சி நீர்த்துப்போகச் செய்கிறது. இரண்டாவது முறை நீரில் வீழ்ந்து வேற்றுலகிறகு செல்வது போன்ற உபாயம் ஏன் முதல்முறை சாத்தியமாக வில்லை என்பது விளங்க வில்லை.

3) உலகங்களுக்கிடையிலான திரையைக் கிழித்துக்கொண்டு அடுத்த உலகில் பிரவேசித்தல் சுவாரஸ்யமற்றதாகியிருக்கிறது.

4) வேற்றுலகம் வெள்ளையர்களால் நிறைந்திருப்பது பார்வையாளனை அந்நியப்படுத்தி விடுகிறது. அவர்கள் தெளிவாக தமிழ் பேசுவது இன்னும் அலுப்பானதாகி விடுகிறது.

5) கிராபிக்ஸ் காடுகளும் மிருகங்களும் எந்தவிதமான தொடர்பையும் உருவாக்குவதில்லை. அதனளவில் விந்தையானதாக இல்லாமல்போன பின்புலம் எந்த எதிர்பார்ப்பையும் உருவாக்குவதில்லை. மனிதர்கள் இந்த உலகைப் போலவே இருக்க, மிருகங்களும் காடுகளும் மட்டும் ஹாலிவுட்டிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்ட கிராபிக்ஸ் உருவாக்கமாக இருப்பது பொருத்தமாயில்லை.

6) தெய்வம் வெள்ளை இளம்பெண் வடிவில் இருப்பதும், அவளும் மனிதர்களுடன் 'வாழ்கிறாள்' என்பதும் செய்தியளவில் 'புதிதாக' இருந்தாலும், அவளை கிறித்தவ கன்னியாஸ்திரி போல் சித்தரித்திருப்பது பொருந்தவில்லை. (ஒரு காட்சியில் தேவாலயம் போன்ற அமைப்பொன்றில் அவளும் பங்கு பெறும் பிரார்த்தனைக் காட்சியில், அவளும் மாதா சொருபத்தை நினைவுபடுத்தும் உருவொன்றின் முன் வணங்கி நிற்கிறாள்.)

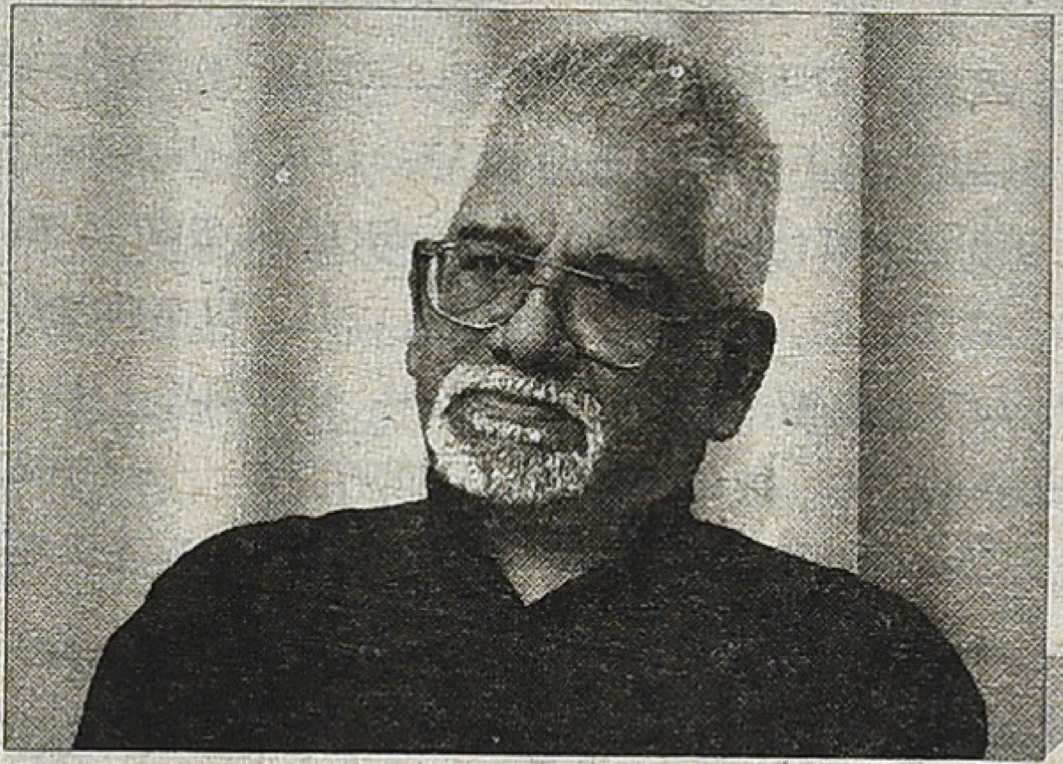
7) மருவன், வர்ணாவை 'எடுத்துக்' கொள்ள மட்டுமே விரும்புகிறான் என்று சொல்லப்பட்டாலும், அவனது நடவடிக்கைகள் மது பாலகிருஷ்ணனை விட அதிகமாக அவளை நினைத்து 'உருகுவது' பதிவாகியிருக்கிறது. முதல் காட்சியிலேயே அவள் சேகரித்துவரும் பழங்களை மருவனும் நண்பர்களும் பறித்துக் கொள்ள, வர்ணா வாழும் வீட்டின் கதவைத் திறக்க மறுக்கிறான் எஜமானி. பனியில் தவிக்கும் அவளுக்கு கம்பளியை வீசுகிறான் மருவன். போதாக் குறைக்கு வீம்பாகப் பிரிந்து வாழ்பவளை நினைத்து ஒரு சோகப் பாடல் காட்சி வேறு. அதற்குப் பெயர் காதலில்லை என்றால் என்னவென்பது. இது போன்ற அடிப்படை கோளாறுகள் படம் அதன் நோக்கத்தை எட்டுவதற்குத் தடையாய் இருப்பதுதான் உண்மை.

8) மது பாலகிருஷ்ணனின் மூன்றாம் உலகப் பிரவேசமும் அங்கு ரம்யா உருவில் இன்னொரு அனுஷ்கா இருப்பதும் கதைக் களத்தை அதன் பிரதான திட்டங்களிலிருந்து நகர்த்தி விடுகிறது. இதைவிட நம் நம்பிக்கைகளில் ஏற்கனவே இருக்கும் கூடுவிட்டுக் கூடு பாயும் மாயவித்தையின்படி இறந்த ரம்யாவும் மதுவும் மருவன் மற்றும் வர்ணாவின் உடலில் புகுந்து அந்த பூமியில் காதலை விதைத்து விடுவதாக திரைக்கதை அமைத்திருக்கலாமே என்று தோன்றுவதைத் தவிர்க்க முடியவில்லை.

9) பெரும் பொருட்செலவிலும் மிகப் பெரிய பிரயத்தனத்துடனும் செய்யப்பட்டிருக்கும் முயற்சி பார்வையாளனைக் கவரத் தவறி இருப்பது வேதனைக்குரிய ஒன்றுதான்.

செம்மீனும் ஒரு சின்ன அணிலும்!

பாரதி மணி



இயக்குநர் சிவன் காமெராவில் பாரதி மணி

மத்திய தகவல் ஒலிபரப்பு அமைச்சகத்தின் 'டைரக்ட்ரேட் ஜெனரல் ஆஃப் ஃபிலிம் பெஸ்டிவல்ஸ், நியூ டெல்லி', 2010ஆம் ஆண்டு கோவா திரைப்பட விழாவின் 'இந்தியன் பனோரமா' பிரிவுக்கு சிறந்த இந்தியப் படங்களை தேர்ந்தெடுக்கும் தேர்வுக் குழுவுக்கு என்னையும் பத்து ஜூரிகளில் ஒருவராக நியமித்தது. தில்லியில் 25 நாட்கள் தங்கி, இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட எல்லா மொழிப்படங்களையும் பார்த்து 26 சிறந்த படங்களை தேந்தெடுக்க வேண்டும். அவை கோவா திரைப்பட விழாவிலும் மற்ற திரைப்பட விழாக்களிலும் பங்குபெறும்.

முதல் நாள் அமைச்சக செயலர் மற்ற ஜூரிகளுக்கு என்னை அறிமுகப்படுத்தும்போது, "இவர் பல வருடங்கள் தில்லியில் இருந்ததால், ஆரம்ப காலங்களில் பல திரைப்படத் தேர்வுகளில் எங்களுக்குப் பெரிதும் உதவியாக இருந்தவர். 1965இல் முதல் முறையாக 'தங்கத்தாமரை' விருது மலையாளத்தில் 'செம்மீன்' என்ற ஒரு தென்னிந்தியப் படத்துக்கு கிடைத்தது. சொல்லப்போனால் தங்கத்தாமரை விருது விந்தியமலை தாண்டி தெற்கே போனதில் இவருக்கும் பெரிய பங்குண்டு" என்றார். உடனே ஒருவர் ஓடி வந்து என்னை அணைத்துக்கொண்டு, "ஓஹோ! நீங்கள்தானா அது? 1965இல் விருது கிடைத்தபின் திருவனந்தபுரத்தில் நடந்த பல பாராட்டு விழாக்களில் ராமு காரியாட் உங்களைப் பற்றி சொல்லியிருக்கிறார், 'செம்மீன்' விருதுக்கு 'ஒரு தமிழ்ப்பையன்'தான் காரணமென்று. அந்த 'பையனை' தேடி கண்டுபிடிக்க எனக்கு நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகள் ஆயின!" என்று என் கைவலிக்க குலுக்கினார்.

அவர்தான் என் சக ஜூரி, காமெராமென் / இயக்குநர் சிவன். ஆறுமுறை தேசிய விருதுபெற்ற இயக்குநர். நமக்கெல்லாம் தெரிந்த காமெராமென் / இயக்குநர் சந்தோஷ் சிவனின் தந்தை! என்னைவிட இருவயது மூத்தவர். 'செம்மீன்' படத்தில் உதவி டைரக்டர். காமெராமென் மார்க்கஸ் பார்ட்லேக்கு உதவியாக இருந்தவர். ஐம்பதுகளில் திருவிதாங்கூர் மகாராஜா ஸ்ரீ சித்திரை திருநாள், திவான் சர். சி.பி. ராமஸ்வாமி அய்யர், தென்னகம் வரும் பிரதமர் ஜவஹர்லால் நேரு, குடியரசுத் தலைவர் டாக்டர் ராஜேந்திர பிரசாத் போன்ற வி.ஐ.பி.களுக்கு ஆஸ்தான போட்டோகிராபராக இருந்த ஜாம்பவான். காந்தியவாதி, தூய வெள்ளை கதர்தான் உடுத்துவார். தில்லியில் இருந்த 25 நாட்களும் ஷெராட்டன் ஹோட்டலில் என் பக்கத்து அறைவாசியாக நெருங்கிப் பழகி, எங்கள் நட்பு இப்போது நான் அவரை 'சிவேட்டா!' என்று கூப்பிட்டு, திருவனந்தபுரம் போனால் அவர் வீட்டிலேயே தங்குமளவுக்கு தழைத்திருக்கிறது!

சரி, இந்தக் கட்டுரைக்கான விஷயத்துக்கு வருவோம்.

1965ஆம் வருஷத்துக்கான திரைப்படத் தேர்வுக் கமிட்டியில் பி. புல்லா ரெட்டி, அமீதா மாலிக், புத்ததேவ் தாஸ்குப்தா போன்றவர்கள் ஜூரிகளாக இருந்தார்கள். அப்போதெல்லாம் படங்களுக்கு 'சப் டைட்டில்' என்பதே தெரியாத காலம். தில்லி

யில் இருந்த எனக்கு தமிழ், மலையாளம், ஹிந்தி, உருது, பஞ்சாபி, பெங்காலி, ஆங்கிலத்தில் ஓரளவு பழக்கமுண்டு. படம் ஓடும்போதே ஜூரி, “இப்போ ஹீரோ என்ன சொன்னான்?” என்று கேட்டால் அவருக்குத் தெரிந்த மொழியில் உடனே மொழிபெயர்க்க வேண்டும். ஒவ்வொரு வருஷமும், மொழி தெரியாத ஜூரி மெம்பர்களுக்கு மொழிபெயர்த்துச் சொல்ல, நான் வேலை பார்த்த பிர்லா ஆபீசுக்கு மட்டம் போட்டுவிட்டு தினமும் அங்கே ஆஜராகிவிடுவேன். ஒரு நாளைக்கு நாலைந்து படங்கள் வீதம் தேர்ந்தெடுத்த பலமொழிப் படங்களை 25 நாட்கள் தொடர்ந்து பார்க்க வாய்ப்புக்கிட்டுமே! கரும்பு தின்னக் கூலியும் உண்டு! ஒரு நாளைக்கு ரூ. 25 தினசரி பேட்டா! (அப்போது இது பெரிய பணம்!) நடுநடுவே என் ஆபீசிலும் தலையைக் காட்டுவேன்!

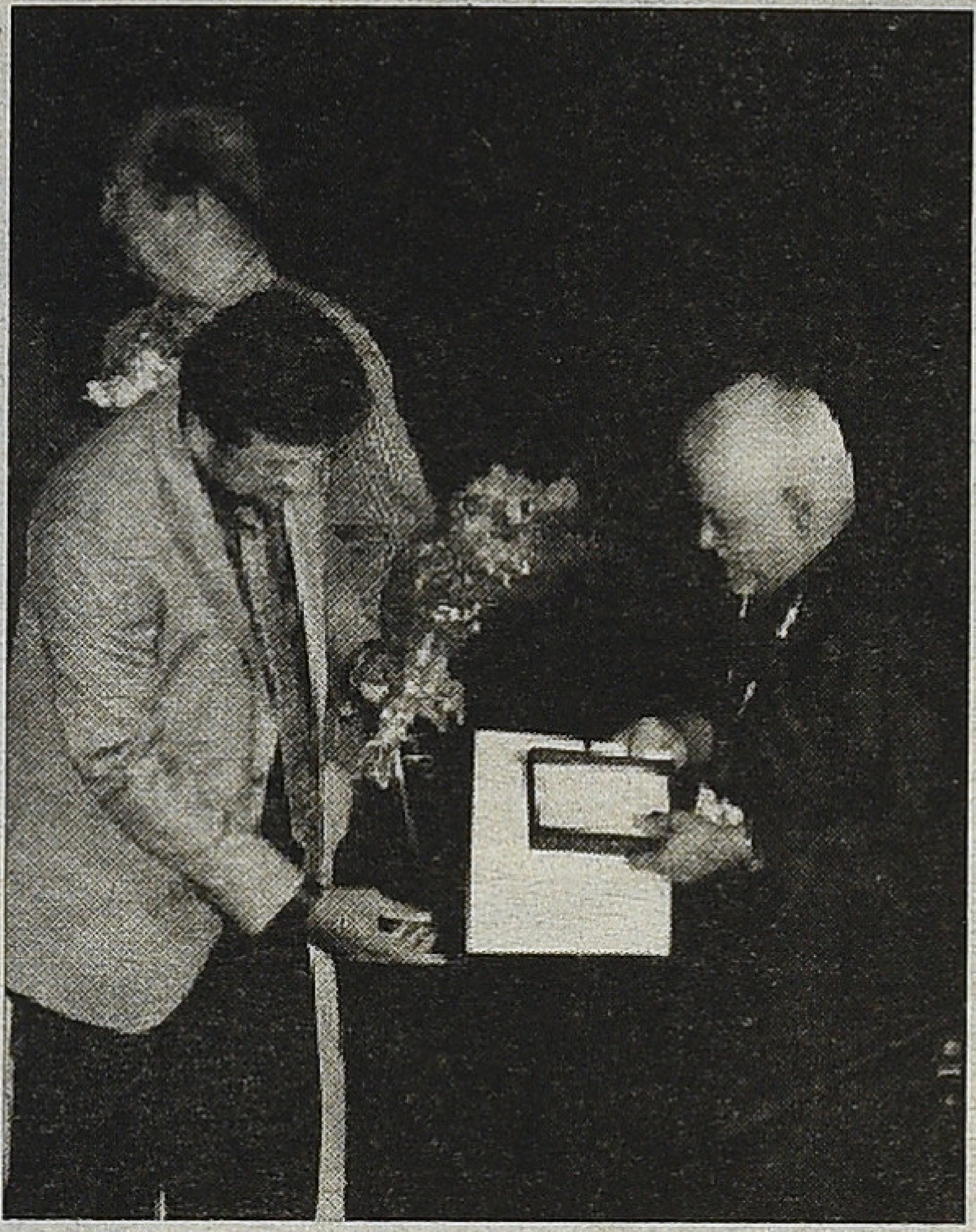
தில்லியில் மற்ற ஜூரிகளுடன் பாரதி மணி. வலதுபுறத்திலிருந்து இரண்டாவது இயக்குநர் சிவன்

அறுபதுகளில் ‘ஸ்ரீ ஃபோர்ட் ஆடிட்டோரியம்’ இருக்குமிடம் காடாக இருந்தது. மஹாதேவ் ரோடிலிருக்கும் சிறிய ‘ஃபிலிம் டிவிஷன் ஆடிட்டோரியம்’தான் படத் திரையிடலுக்கு இருந்தது. நான் தியேட்டருக்குப் போனவுடன், “இன்று ஒரு மலையாளப் படமாம்; பேரு ‘செம்மீன்’. முதல் கலர் படமாம். புல்லா ரெட்டி பக்கத்தில் நீ உட்காரு” என்று இயக்குநர் ராவ் சொன்னார். டைட்டில் ஓடும்போதே கலரில் அலைகளும் பின்னணியும் பிரமிக்க வைத்தன. டைரக்டர் ராமு காரியாட் பெயர் புதிதாக இருந்தாலும், சங்கீதம் ஸலீல் சௌத்ரி, பின்னணி பாடிய மன்னா டே, காமெரா மார்க்கஸ் பார்ட்லே, எடிட்டிங் ரிஷிகேஷ் முகர்ஜியென்று பெரிய பெரிய பெயர்களாக இருந்தன. கலரில் நடிகர்களுக்கு ஈடாக கடலலை களையும் நடிக்க வைத்திருந்தார். அலைகளின் சீற்றம், கோபம், சிரிப்பு, முறுவல், முணுமுணுப்பு, நாணம், கெஞ்சல், கொஞ்சல், பிடிவாதம் எல்லாம் நாம் ஹாலிவுட் படம் பார்ப்பது போலிருந்தது. நல்ல நாவல்கள் எல்லாமே நல்ல படங்களாக உருமாறுவதில்லை. ஆனால், தகழி எழுதிய ‘செம்மீன்’ ஒரு விதி விலக்கு.

அன்று முழுவதும் அந்தப் படம் என் மனதிலிருந்து வெளியேற மறுத்தது. எங்களுடன் மூன்று ஜூரிகள் அந்தப் படத்தைப் பார்த்தனர். இரண்டு மூன்று குழுக்களாகப் பிரிந்து வெவ்வேறு படங்களைப் பார்த்து, பார்த்ததில் நல்ல படங்களை வடிகட்டி, ஷார்ட் லிஸ்ட் செய்து சுமார் 25 படங்களாகச் சுருக்கி, அவைகளை எல்லா ஜூரிகளும் பார்த்து, சிறந்த படம், நடிகர், நடிகை, இயக்குநர் போன்ற பிரிவுகளுக்குத் தங்கள் சிபாரிசை முன்வைக்கவேண்டும். ஒரு ஜூரி எல்லாப் படங்களையும் பார்க்க இயலாது. அதுவரை சிறந்த படத்துக்கான விருது பெரும்பாலும் வங்கப் படத்திற்கே போகும். அந்த வருடமும் ஒரு வங்கப் படத்திற்கே கொடுக்க பலமான ‘லாபி’ இருந்தது. இறுதி 25 படங்களின் ஷார்ட் லிஸ்டில் ‘செம்மீன்’ பெயர் இல்லை. எனக்கு ஒரே அதிர்ச்சி.

புல்லா ரெட்டியிடம் முறையிட்டேன். அவரும் சொல்லிப் பார்த்தார். ஆனால், ஒன்றும் நடக்கவில்லை. எனக்கு வருத்தமும் ஆத்திரமும். வேறு ‘ஏதோ’ வேலை செய்கிறதென்பது புரிந்தது. ‘செம்மீன்’ என்ற நல்ல படத்தைப் பார்த்திருந்தேனேயொழிய அப்போது ராமு காரியாட் கருப்பா வெளுப்பா என்பதுகூடத் தெரியாது. தென்னிந்தியாவிலிருந்து போன ஒரு சிறந்த படத்துக்குப் பரிந்து பேச யாருமில்லை. நான் தபன் சின்ஹா இயக்கிய ‘அதிதி’ என்ற வங்கப்படத்தையும் பார்த்திருந்தேன். அதைவிட ‘செம்மீன்’, பலபடிகள் உயர்ந்தது. விழா டைரக் டரிடம் இதுபற்றிப் பேசினேன். அவரும் தேர்வுக்குழுவின் முடிவில் தலையிட முடியாதென்று மறுத்து விட்டார். எனக்கு ஒருவித தார்மீகக் கோபம். எந்தப் படம் ஜெயித்தால் நமக்கென்ன என்று இருக்கமுடியவில்லை. என் [illegible] கோபம் ‘செம்மீன்’ தென்னிந்தியாவிலிருந்து போன படம் என்பதனால் மட்டுமல்ல, ஒரு சிறந்த படத்திற்கு வாய்ப்பு நழுவுகிறதே யென்ற வருத்தம். எங்கள் குழுவிலிருந்த ஒரு பெங்காலி ஜூரி, “அரே! மதராஸி! நீ ஒரு சோக்ரா (பொடிப் பயல்)! சினிமாவைப் பற்றி உனக்கு என்ன தெரியும்? எந்தப் படத்திற்கு விருது கொடுக்க வேண்டுமென்று எங்களுக்குத் தெரியும். உன் திருவாயை மூடிக்கொண்டு சும்மா இரு” என்று திட்டினார். அப்போது எனக்கு வயது 28. அன்றிரவு தூக்கம் வராமல் யோசித்தேன்.

மறுநாள் பகலுணவு நேரத்தில் அமீதா மாலிக்கிடம் போய் முறையிட்டேன். அவர் தில்லியில் பிரபல சினிமா விமர்சகர். ஆங்கிலப் பத்திரிகைகளில் உலக / இந்திய சினிமா பற்றி அடிக்கடி எழுதுபவர். சினிமாவைக் கரைத்துக் குடித்தவர். தில்லி பிலிம் சொஸைட்டியில் நானும் அந்த அம்மையாரும் நிர்வாகக் குழு அங்கத்தினர்கள். கமிட்டிக் கூட்டத்துக்கு வரும்போது அந்த மாதம் திரையிடப்படும் அயல் நாட்டுப் படங்களில், எந்தெந்த படங்களை நான் மிஸ் பண்ணக் கூடாதென்று ஒரு லிஸ்ட் தருவார். தில்லியில் நான் நடிக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்குத் தவறாமல் வருவார்! அடுத்த தடவை பார்க்கும்போது



2010 கோவா திரைப்பட விழாவில் நடிகர் ஜெயராம், பாரதி மணிக்கு சான்றிதழும் பூங்கொத்தும் அளிக்கிறார்.

நாடகத்தைப் பற்றி தீவிரமாக விமர்சிப்பார்! அவருக்கு ஓரளவு என்னைப் பற்றி தெரியும். அவர் செம்மீனைப் பார்த்திருக்கவில்லை. ஆனால், எனது சினிமா கணிப்பில் அவருக்கு நம்பிக்கையிருந்தது. என் நச்சரிப்பு தாங்காமல், ஸ்பெஷல் ஸ்கிரீனிங் போடச்செய்து 'செம்மீனை' பார்த்தார். பிறகு அவரும் என் கட்சிக்கு மாறிவிட்டார். அவரே தீவிரமாக வாதாடி, ஷார்ட் லிஸ்டில் செம்மீனையும் சேர்க்கச் செய்தார். அப்போது அவருக்கும் ராமு காரியாட்டைத் தெரியாது. அதன்பிறகு என் வேலை சுலபமாகிவிட்டது. மற்ற தேர்வுக்கமிட்டி உறுப்பினர்கள் 'நல்ல படங்கள்' லிஸ்டை என்னிடம் கேட்க ஆரம்பித்தார்கள். பம்பாயிலிருந்து வந்த ஜூரிகள், 'நமக்கு வராத விருது எப்போதும் ஏன் கல்கத்தாவுக்கே போகவேண்டும்... இந்தத் தடவை தென்னிந்தியாவுக்குத்தான் போகட்டுமே!'' என்று விட்டேத்தியாக நினைக்கலானார்கள்.

தேர்வுக் கமிட்டி ஜூரிகளைப் பற்றி சில வார்த்தைகள் சொல்லியே ஆக வேண்டும். ஒருசிலர் சினிமாவையே சுவாசிப்பவர்கள். அவர்களிடம் பேசும்போது, சினிமாவைப் பற்றி நமக்குத் தெரிந்தது கைம்மண்ணளவே என்பதை நமக்கு உணர்த்தி விடுவார்கள். They will reel out names after names after names! கேட்பதற்கு மலைப்பாக இருக்கும். இன்னும் சிலர் எந்த இந்திய சினிமாவைப் பார்த்தாலும், அதற்கு நதிமூலம் ரிஷி மூலமாய், எந்த ஹாலிவுட் படத்தின் தழுவல் அல்லது உருவல் என்பதற்கு லிஸ்டே வைத்திருப்பார்கள். ஹாலிவுட் படங்களை Frame by frameஆக அலசுவார்கள். நல்ல படங்கள் நிறைய பார்த்திருந்தாலும், எந்த இயக்குநர் பெயரும் சட்டென்று ஞாபகத்துக்கு வராத நான் இப்போதும் அப்படித்தான் - அவர்கள் பேசுவதை வாயைப்பிளந்து கேட்டுக் கொண்டிருப்பேன்!

பிரபாகர் மாச்வே போன்றவர்களுக்கு எல்லா படமும் ஒன்றுதான். அவர்களுக்கு, 'இன்றைய மதிய உணவில் சிக்கன் உண்டா? தினப்படி பேட்டா தரும் டி.எஃப்.எஃப். சிப்பந்தி பல்பீர்சிங் இன்னும் ஏன் வரவில்லை? இன்று மதியம் மூன்று மணிக்கு வீட்டுக்குப் போகவேண்டும், பம்பாயிலிருந்து மகளும் குழந்தைகளும் வந்திருக்கிறார்கள்' என்பது போன்ற கவலைகள் மட்டுமே! படங்கள் 'பார்க்கும்' போது, குறட்டையொலி சத்தமாகக் கேட்கும். எங்கே கையெழுத்து போடச்சொன்னாலும், போட்டுவிடுவார்கள். அவர்கள் 'தேர்வு' மற்ற ஜூரி நண்பர்களின் கருத்தையொட்டியே இருக்கும். இவர்களைப் போன்றவர்கள் உள்ளே நுழைவதால்தான் நல்ல படங்கள் அடிபடுகின்றன. சிபாரிசுக் குப்பைகள் கோபுரமேறுகின்றன. சினிமாமொழியின் ஆனா ஆவன்னா கூடத்தெரியாத இவர்கள், மத்திய அரசின் ஏதாவது ஒரு அமைப்பில் தலைவர்களாக இருந்து தொலைப்பார்கள். அதுவே இவர்களது ஒரே தகுதி!

என் மாமனார் க.நா.சு.வும் ஒரு தடவை திரைப்படத் தேர்வுக் கமிட்டியில் ஜூரியாக இருந்தார். அந்த வருடம்தான் வெங்கட் சாமிநாதன் எழுதி, ஜான் ஆப்ரகாம் இயக்கிய 'அக்ரகாரத்தில் கழுதை' சிறந்த தமிழ்ப் படமாகத் தேர்வு செய்யப்பட்டது. மற்ற படங்களைப் பற்றி அவர் கவலைப்படவேயில்லை! ஹிந்தியில் எந்தப் படம் தேர்வாயிற்று என்று என் குழந்தைகள் ஆர்வத்துடன் கேட்டதற்கு, படத்தின் பெயர் தெரியாமல், "ஏதோ ஒரு படம். பேரு தெரியலே!'' என்றுதான் பதில் சொன்னார்!

ஆக, *1965*ஆம் வருட சிறந்த திரைப்படத்திற்கான தேசியவிருது 'செம்மீன்' என்ற மலையாளப் படத்திற்கு வழங்கப்பட்டது! இந்திய திரைப்பட வரலாற்றில் முதல் தடவையாக, 'தங்கத்தாமரை' விருது விந்தியமலைக்குத் தெற்கே பயணித்தது! ஏதோ நான் நடித்த படம் விருது பெற்றதைப்போல மகிழ்ச்சியடைந்தேன். இராமனுக்கு அணில் உதவியதைப்போல இதில் எனக்கும் ஒரு சிறுபங்கு உண்டுதானே?

விஞ்ஞான் பவனில் குடியரசுத் தலைவர் கலந்துகொள்ளும் விருது விழா தொடங்குவதற்கு முன்னால் ஓரமாய் நின்றிருந்த என்னை இழுத்துப்போய், "இவர்தான் ராமு காரியாட்'' என்று எனக்கு அவரை அறிமுகம் செய்துவைத்தார் அமீதா மாலிக். கூடவே படத்தேர்வு நேரத்தில் நடந்தவைகளை சாங்கோபாங்கமாக ராமு காரியாட்டுக்கு விவரித்தார். கண்கள் நனைய ராமு, "வளரே நந்நி, வளரே நந்நி'' என்று என் கைகளை அவர் கண்களில் ஒற்றிக்கொண்டார்.

அடுத்தநாள் தில்லி கேரளா கிளப் சார்பில் 'செம்மீன்' குழுவினருக்கு பாராட்டு விழா நடந்தது. என்னையும் அழைத்திருந்தார்கள். ராமு காரியாட்டுக்கு மாலை போட்டபோது, மாலையுடன் மைக் அருகில் சென்று என் பெயர் சொல்லி, "மிஸ்டர் மணி! மேலோட்டு வரூ!'' என்று என்னை மேடைக்கு அழைத்தார். அவருக்குப் போட்டிருந்த மாலையைக் கழட்டி எனக்குப் போட்டபின் நான் மேடையை விட்டுக் கீழே இறங்கிவிடாமலிருக்க என் கையைப் பிடித்துக்கொண்டே கூட்டத்தினருக்கு நடந்ததை விவரித்தார். நானே கூசுமளவிற்கு ஏகக் கரகோஷம், கைகுலுக்கல்கள். கேரளா கிளப் தலைவர் கிருஷ்ணன் நாயர் எனக்கு ஒரு குத்துவிளக்கு பரிசளித்தார்.

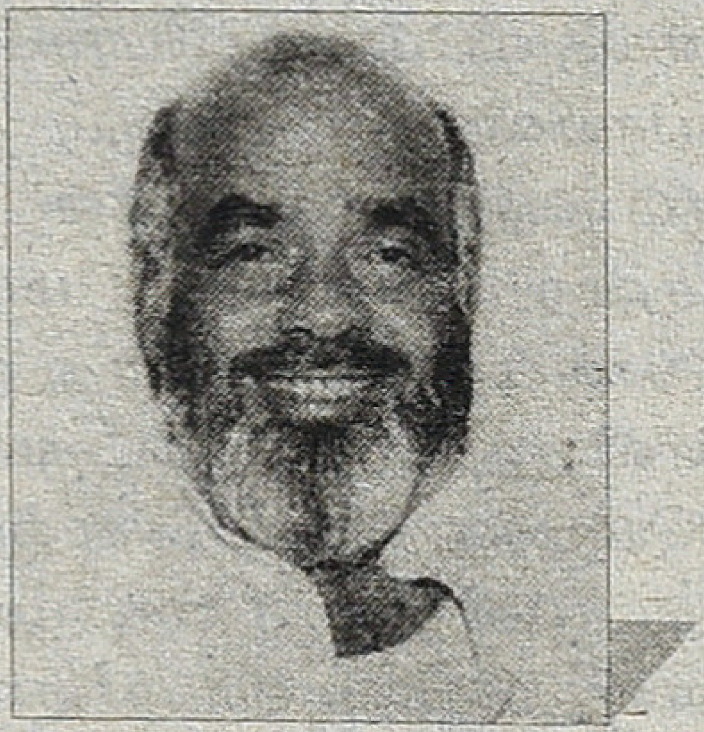
இப்பொழுதும் டி.வி.யில் 'செம்மீன்' படம் பார்க்கும்போது, முதல்தடவையாக மஹாதேவ் ரோடு பிலிம் டிவிஷன் தியேட்டரில் புல்லா ரெட்டியுடன் பார்த்த ஞாபகம் வரும். கூடவே சேது பந்தனத்தில் இராமனுக்கு உதவிய அணிலின் ஞாபகமும் வரும்!

எனக்கு தலையிலே தங்கக் கிரீடம் வெக்காண்டாம்... எல்லா தென்னிந்தியர்களும், குறிப்பாக மலையாளிகள் எனக்கு "நந்நி'' சொல்ல வேண்டாமா?

ஆர்.சி. சக்தி

முதல் படம்

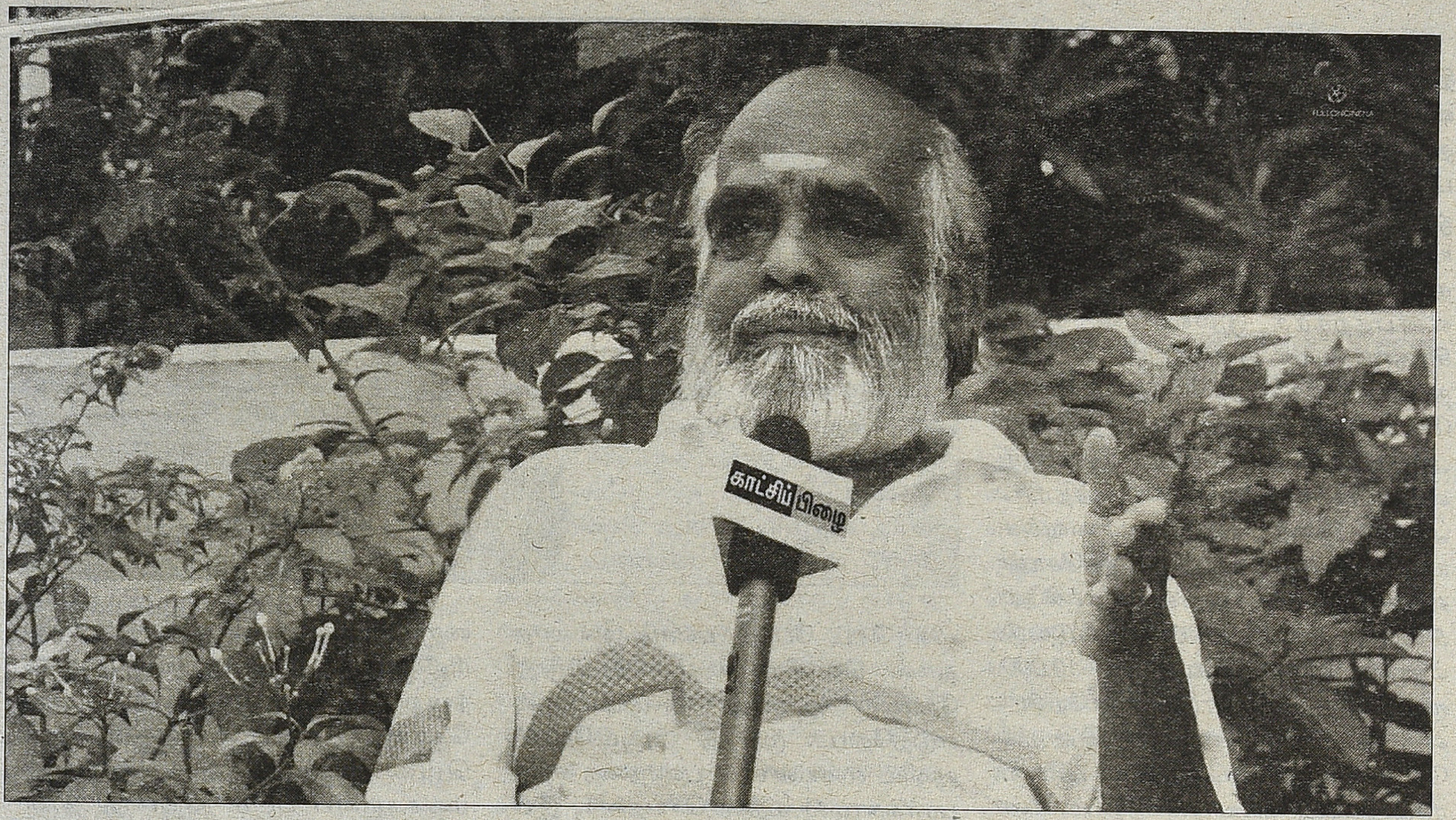
சந்திப்பு: வீ.எம்.எஸ்., க. ராஜா



எங்கப்பா காவல்துறையில் ஹெட் கான்ஸ்டபிளாக இருந்தார். அடிக்கடி டிரான்ஸ்பர் வரும். ஒவ்வொரு ஊராக மாறி மாறிச் சென்றார். எனக்குத் தெரிந்து, என் அப்பா வேலையில் எந்த சமரசமும் செய்து கொண்டதில்லை. அதனால்தான் அவருக்கு அடிக்கடி டிரான்ஸ்பர் வந்தது என்றும் நினைக்கிறேன். இன்றைக்கு அதுமாதிரி இருக்க முடியுமா எனத் தெரியவில்லை. அப்படி ஊர் ஊராக சென்று கொண்டிருந்ததால் என்னுடைய படிப்பும் வருடத்துக்கு ஒரு ஊர், ஒரு பள்ளிக்கூடம் என மாறி மாறி வந்தது. சில பள்ளிக்கூடங்களில் அரை வருடம், ஒன்றரை வருடம் என்றும் இருந்திருக்கிறேன். என் கூடப் பிறந்தவர் ஒரு தங்கை. சின்ன வயதிலேயே என்னுடைய அம்மா இறந்துபோனார். எனவே, நான் என்ன சேட்டை செய்தாலும் அப்பா சகித்துக்கொள்வார். வேலையில் முரடன் என்று பெயர் எடுத்திருந்தாலும், எங்களுக்கு வீட்டில் வேறுமாதிரி ஒரு மனிதராகத்தான் இருந்தார்.

ஒரு கட்டத்தில் அப்பாவுக்கு பிரிக்கப்படாத இராமநாதபுரம் மாவட்டத்துக்கு மாற்றல் ஆனது. அது எனது சொந்த ஊர். நான் கடைசியாக படித்தது இராமநாதபுரத்தில் உள்ள 'ஸ்குவார்ட்ஸ் ஹைஸ்கூலில்.' அப்துல்கலாம் அந்தப் பள்ளியில்தான் படித்தார். அந்தப் பள்ளிக்கூடம் கண்டிப்புக்கும் ஒழுக்கத்திற்கும் பெயர் பெற்றது. அதை மீறிய முதல் மாணவன் நான்தான். அங்கு நிறைய நண்பர்கள் உண்டு. அந்த நண்பர்களின் பழக்கத்தால் எனக்கு அரசியலில் தொடர்பு ஏற்பட்டது. அதனால், பள்ளிக்கூடம் செல்லாமல் அரசியல் கூட்டங்களுக்கு செல்லத் தொடங்கினேன். என் அப்பா பந்தோபஸ்ஸிற்கு வந்த ஒரு கூட்டத்தில் நான் கொடிபிடித்து சென்றிருக்கிறேன். தேவிகுளம், பீர்மேடு பிரச்சினையில் கலந்துகொண்டு சிறைக்குச் சென்றேன். ஆனால், அங்கிருந்த என் அப்பாவிற்குத் தெரிந்த காவலர்கள் என்னை அடையாளம் கண்டு, என்னை வீட்டுக்குப் போ என விரட்டினார்கள். ஒரு தியாகியாக ஆகியிருக்க வேண்டிய சந்தர்ப்பத்தை அவர்கள் கெடுத்துவிட்டார்கள் என்ற வருத்தம் இன்றைக்கும் எனக்கு உண்டு.

இவ்விதமான சிந்தனையை நோக்கி என்னைத் திருப்பிவிட்டவர் மகாலிங்கம் என்பவர். அவர் 'எக்ஸ்ரே' டிபார்ட்மெண்டில் ரேடியோகிராபராக இருந்தார். அவர், ஒருநாள் நாம் எல்லோரும் சேர்ந்து நாடகம் போடுவோம் என்றார். ஆனால், அந்தக் குழுவில் உள்ள யாருக்கும் நாடகத்தைப் பற்றி எந்த அனுபவமும் இல்லை. ஏ.வி.பி. ஆசைத்தம்பி எழுதிய 'வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே' என்ற கதையை நாடகமாகப் போட முடிவு செய்தோம். இந்தக் கதை நாடக வடிவத்திலே புத்தகமாக வெளிவந்திருந்தது. அந்த நாடகத்தில் எனக்கு வில்லன் வேடம். என்னுடைய அப்பாவிற்கு, நான் நாடகத்திற்குப் போனது, இனி இவன் அரசியல் பக்கம் போகமாட்டான் என்ற எண்ணத்தைத் தந்தது. எனவே, அதனை சந்தோஷமாக வரவேற்றார். அந்த நாடகம் உள்ளூரில் உள்ள ஒரு டூரிங் டாக்கிஸில் அரங்கேறியது. நல்ல கூட்டம் வந்திருந்தது. அந்த



நாடகத்தில் என் நடிப்பு மிகப்பெரிய கைதட்டலைப் பெற்றது. மறுநாள் தெருவில் போகும்போது, அதுபற்றி ஆங்காங்கே என் காதுபடப் பேசினார்கள். அதனால் 'நான் ஒரு லோக்கல் ஹீரோ' மாதிரி வலம் வந்தேன்.

நாங்கள் நாடகம் நடத்திக் கொண்டிருந்த நேரத்தில், ஸ்ரீரங்கத்திலிருந்து கவிஞர் வாலி, நாடகம் போடுவதற்காக எங்கள் ஊருக்கு வந்திருந்தார். அப்போது ஒட்டப்பட்டிருந்த போஸ்டரில் 'கதை, வசனம், பாடல், டைரக்ஷன்: வாலி' என்று இருந்தது. இது நடந்தது 1958ஆம் வருடம். வாலியின் நாடகங்களில் செட், பாட்டு என்று ஒரே பிரமாண்டமாக இருக்கும். நாங்கள் நடத்தும் நாடகமோ அமெச்சூர் நாடகங்கள்தான்.

பாலமுருகன் என்று ஒரு நடிகர் இருந்தார். அவர் அப்போது நாடகத்தில் மிகவும் புகழ் பெற்றிருந்தார். அவருடைய நாடகங்களுக்கான விளம்பரத்தில் 'சிவாஜி எதிரொலி பாலமுருகன்' என்றே இடம்பெற்றிருக்கும்.

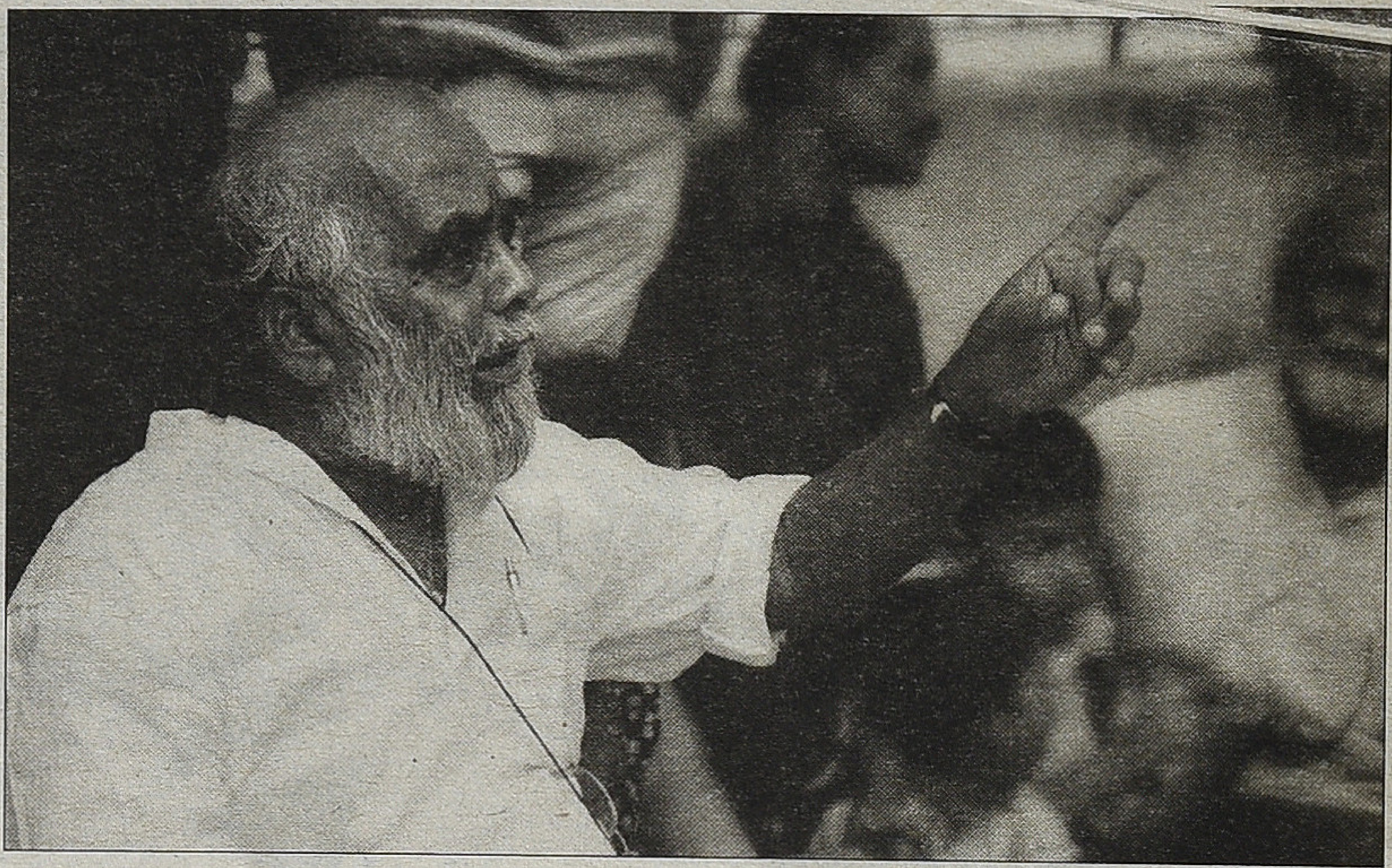
வாலி, பாலமுருகன் மாதிரி நாடகங்களைப் பார்த்து, ஒரு பயிற்சியைப் பெற்றுக்கொண்டேன். அப்போது சில நண்பர்கள், "நீ சினிமாவில் நடித்தால் பெரிய அளவில் வருவாய்" என்று சொன்னார்கள். நான் சென்னைக்குப் புறப்பட்டேன். சென்னை வந்து நாடகம், சினிமா என சின்ன சின்ன வேடங்களில் நடித்துக்கொண்டு இருந்தேன். 'வஞ்சிக்கோட்டை வாலிபன்' படத்தில் ஒரு சின்ன வேடத்தில் நடிப்பதற்காக புறப்பட்டுக் கொண்டிருந்தபோது, அப்பா இறந்துவிட்டதாக தந்தி வந்தது. நான் ஊருக்குச் செல்வதற்காக பணமும் அனுப்பி இருந்தார்கள். நான் போன போது அப்பாவைப் பார்க்க முடியவில்லை. ஏனெனில், அப்பா இறந்து இரண்டு நாளாகிவிட்டது.

நான் முதல் முதலில் சென்னை வந்தபோது, தேனாம்பேட்டையில் திருவள்ளுவர் சாலை என்று ஒன்று இருந்தது. அங்கு ஒரு வீடு எடுத்து தங்கினேன். அன்றைக்கு அந்தப் பகுதி முழுவதும் கலைஞர்கள்தான் தங்கி இருந்தார்கள். முதன்முதலில் ஸ்டெண்ட் கலைஞனாக இருந்தேன். பிறகு, துணை நடிகனாக ஆனேன். அந்த நேரத்தில் ஏ.எல். நாராயணன், இ.எல். சகாதேவன் ஆகியோர்களின் நாடகங்களிலும் நடித்தேன். பாசவலை நாராயணன் என்பவர் 'ஐந்தாண்டு திட்டம்', 'சிறு சேமிப்பு' போன்ற திட்டங்களைப் பற்றி நாடகங்கள் போடுவார். அதிலும் நடித்தேன். அந்த நேரத்தில் என் நண்பர் ஒருவர் மூலம் கவிஞர் சுப்பு ஆறுமுகம் அறிமுகமானார். அவரிடம் வருடக் கணக்கில் வேலை செய்தேன். அவர் 'பொற்சிலை' என்ற படத்திற்கு கதை வசனம் எழுதிக் கொண்டிருந்தபோது, அந்தப் படத்தை தயாரித்த அகஸ்தியா பிலிம்ஸ் அலுவலகத்துக்கு, கவிஞர் சுப்பு ஆறுமுகம் வேலையாக அடிக்கடி போய் வந்து கொண்டிருந்தேன். அகஸ்தியா பிக்சர்சில் வேலைக்கு கூப்பிட்டார்கள். பிறகு, அங்கு வேலைக்கு சேர்ந்தேன். அங்கு அகத்திய நாடி பார்த்துதான் ஒவ்வொரு வேலையையும் செய்வார்கள். அந்தப் படத்தில் ஜெமினிகணேசன், விஜயகுமாரி நடித்தனர். பிரான்சிஸ் என்பவர் அந்தப் படத்தை டைரக்ட் செய்தார். தங்கப்பா மாஸ்டர்தான் நடன இயக்குனர்.

இந்தப் படத்தால் தங்கப்பா மாஸ்டரின் தொடர்பு கிடைத்தது. அவர் 'அன்னை வேளாங்கண்ணி' என்ற படம் எடுக்க அப்போது திட்டமிட்டுக் கொண்டிருந்தார். காமிரா மேன் வின்செண்ட்தான் டைரக்டர். ஒரு கட்டத்தில் இருவருக்கும் பிரச்சனை ஏற்பட தங்கப்பா மாஸ்டரே டைரக்டர் ஆனார். நான் அந்தப் படத்தின் மூலம் உதவி இயக்குநராக உருவெடுத்தேன்.'

'அன்னை வேளாங்கண்ணி' படத்திற்குப் பிறகு நான் வேலை இல்லாமல் இருந்தேன். அப்போது தங்கப்பா மாஸ்டர் வேலை செய்யும் படங்களுக்கு அந்த அலுவலகத்திலே ஒத்திகை நடக்கும். அவருக்கு உதவியாளராக கமல் அங்கு வந்து சேர்ந்தார். நானும் அவரும் ஒரே ஊர் என்பதற்காக இல்லாமல், ஒரே சிந்தனையாக இருந்ததால் எங்கள் நட்பு வளர்ந்தது. அப்போது 'அன்னை வேளாங்கண்ணி' படத்திற்கு அழகப்ப செட்டியார் என்பவர் பைனான்ஸ் பண்ணியிருந்தார். அவர், "சக்தி உங்களை வைச்சு யாராவது படம் பண்றேன்னு சொன்னாங்கன்னா, அவங்க கணக்கிலே 50,000 ரூபாய் பேங்கில் போட்டுட்டு எனக்கு காண்பிங்க, நான் 50,000 ரூபாய்க்கு ஏற்பாடு பண்றேன்'' என்று சொன்னார். இதைக் கேட்ட அந்தப் படத்தின் பி.ஆர்.ஓ. ராமலிங்கம், கல்யாணசுந்தரம் என்பவரைக் கூட்டி வந்தார். அவரிடம் பேசிவிட்டு செட்டியாரை நானும் கமலும், எனது உதவியாளர் மணியும் போய் பார்த்தோம். அவரும் சரி என்றார். பிறகு, பார்த்தால் கல்யாண சுந்தரத்திடம் பணம் இல்லை. அவரிடம் இருந்தது ஐயாயிரம்தான்.

சரி, முயற்சி செய்து பார்ப்போம் என அந்தப் பணத்தை வைத்து படம் எடுக்க முடிவு செய்தேன். அதாவது பழைய கதையை அப்படியே தூக்கி வைத்துவிட்டு புதிய கதையை தயார் செய்தோம். முற்றிலும் புது முகங்களே நடிப்பது. படத்தில் யாருக்கும் சம்பளம் கிடையாது. படம் முடிந்த பிறகு, வியாபாரம் ஆன பிறகு, அதில் கிடைக்கும் பணத்தை வைத்து, சம்பளம் கொடுக்கலாம் என முடிவு செய்தேன். கமல்தான் கதாநாயகன் என்றேன். அங்கிருந்த எல்லோரும் திகைத்தார்கள். அவர்களை சமாதானம் செய்துவிட்டு கமலுக்கு 11 ரூபாயும், மியூசிக் டைரக்டருக்கு 11 ரூபாயும், டான்ஸ்மாஸ்டர் கிருபாவுக்கு 11 ரூபாயும், எனது நண்பன் நடிகன் மணிபாரதிக்கு 11 ரூபாயும் அட்வான்ஸாகக் கொடுத்தேன். மேக்கப் எல்லாம் கிடையாது. டிரெஸ் எல்லாம் அவர்கள் சொந்த செலவிலே எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஸ்டூடியோ



வில் செட் போட பணம் இல்லாததால் வெளியிலே படம் எடுத்தோம். அதாவது கமல் வீட்டில் எடுத்தோம். மூர்த்தி அவுட்டோர் யூனிட் என்பவர்கள் பணத்தை எதிர்பார்க்காமல் உதவி செய்தனர். இப்படியாக 5000 அடி படம் எடுத்தோம். அப்போது ஒரு புரொடியூசர் வந்து படத்தைப் பார்த்தார். அவர் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு, "நன்றாக இருக்கிறது. ஹீரோவை மாத்திடுங்க, சிவக்குமாரை போடுங்க, நான் பைனான்ஸ் பண்ணுகிறேன்'' என்றார். நான் முடியாது என்றேன். பிறகு, ஒரு புரொடியூசர் வந்து பார்த்துவிட்டு, "கமலை மட்டும் வைத்துக்கொள்ளலாம். மற்றவர்கள் வேண்டாம்'' என்று சொன்னார். அதன்பிறகு, முந்தைய தயாரிப்பாளரான கல்யாண சுந்தரத்திற்கு ஒரு செட்டில்மெண்ட் செய்தோம். ஆனாலும், தேக்கத்தோடுதான் படம் வளர்ந்தது.

அப்போது, கமல் மலையாளத்தில் இரண்டு படங்கள் நடித்து முடித்துவிட்டதால், பெயர் வெளியே தெரிய ஆரம்பித்திருந்தது. அந்த நேரத்தில் கமல், "இந்தப் படத்தை மலையாளத்தில் எடுப்பதற்கு கேட்கிறார்கள்'' என்றார். நான் முடியாது என்றதும், நமக்குப் பணமாவது கிடைக்கும் என்றார் கமல். அதற்காக சரி என்றேன். ஆனால், நாங்கள் படத்தை முடிப்பதற்கு முன்பே, அவர்கள் முடித்து வெளியிட்டுவிட்டார்கள். அந்தப் படம் சங்கரன் நாயர் டைரக்சனில் கமல், ஜெயசுதா நடித்து வெளிவந்த 'ராஜலீலா.' படம் பம்பர் ஹிட் ஆனது. தமிழ்நாடு ரைட்ஸ் வாங்கினவர் மதுரையில் ரிலீஸ் பண்ணினார். அங்கும் படம் நன்றாகப் போனது. தொடர்ந்து கோவையிலும் சென்னையிலும் வெளியாகியது. சென்னையில் மலையாளப் படம் நூறாவது நாள் அன்றுதான், எங்கள் தமிழ்ப் படம் 'உணர்ச்சிகள்' ஓடியன் தியேட்டரில் வெளியானது.

'உணர்ச்சிகள்' பெரிய பம்பர் ஹிட் இல்லை என்றாலும் மிகப்பெரிய மரியாதையை பெற்றுத் தந்தது. இந்தப் படத்திற்கு 'குமுதம்' பத்திரிகையில் வெளிவந்த விமர்சனம் மிக முக்கியமானது. பாராட்டி எழுதியிருந்தார் எஸ்.ஏ.பி. எங்களுக்கு அது பெரும் ஊக்கமாக இருந்தது. பொருளாதாரரீதியாகவும் நஷ்டம் இல்லை.

'உணர்ச்சிகள்' படம் 1972இல் ஆரம்பித்து 1976இல் வெளியானது. அந்தக் காலகட்டத்தில் ஏற்பட்ட மன உளைச்சலை வார்த்தைகளாலே விவரிக்க முடியாது. அந்தப் படத்தை விட்டுவிட்டு நிறைய நண்பர்கள் வெளியே வரச் சொன்னபோதுகூட, நான் என் திறமை மீதும், என் படத்தின் மீதும் நம்பிக்கை வைத்துக் காத்திருந்தேன்.

'உணர்ச்சிகள்' படம் முடிந்த பிறகு ஒன்றரை வருடமாக வேலை இல்லாமல் இருந்தேன். பிறகு தொடர்ந்து, 'மனிதரில் இத்தனை நிறங்களா', 'தர்மயுத்தம்', 'மாம்பலத்து வண்டு' என்று அடுத்தடுத்து படங்கள் வெளிவந்தன. பிறகு, மகரிஷியின் 'புவனா ஓர் கேள்விகுறி' நாவலை அனந்து சொன்னார்.

அதைப் படித்தவுடன் கதை சரியாக வரும் என்று வேலை செய்தேன். சாருஹாசனும் நன்றாக இருக்கும் என்றார். ஆனால், கமல் சரியாக வராது என்றார். ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ் தயாரிக்க தயங்கினார்கள். எப்படியோ முடிந்தது.

‘ஆனந்தம் ஆரம்பம்’ என்ற படம் எம்.ஆர். ராதாவை வைத்து எடுத்தேன். அந்தப் படம் எடுத்துக் கொண்டிருக்கும்போதே இறந்து விட்டார். அந்தப் படமும் அதோடு நின்று போனது. பிறகு, ஏவிஎம் காரர்கள் அதைப் படமாகத் தயாரிக்க முன்வந்தனர்.

‘சிறை’ கதையை நான் முதலில் சொன்னபோது அதனைத் தயாரிக்க எந்த தயாரிப்பாளரும் முன் வரவில்லை. கடைசியாக ‘ஆனந்த் பிக்சர்ஸ்’ முன் வந்தார்கள். ஆனால், படம் முடிந்து வியாபாரத்திற்கு செல்லும்போது முடிவை மாற்றச் சொன்னார்கள். இந்தக் கதையில் தாலிக்கு ஒரு அர்த்தத்தை கண்டேன். இந்தப் படம் பம்பர் ஹிட். இதற்கு அடுத்ததாக சிவசங்கரி கதையை வைத்து ‘கூட்டுப்புழுக்கள்’ படத்தை செய்தேன். இதனை பம்பர் ஹிட் என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால், ஹிட்தான்.

விமர்சகர்கள், என் கதைகளில் பெண் கதாபாத்திரங்கள் கொஞ்சம் மேலோங்கி இருப்பதாகக் கூறுகிறார்கள். அது திட்டமிட்ட திணிப்பு இல்லை. அது அனிச்சையாகத்தான் நடந்து இருக்கிறது. பெண்களுடைய உரிமைகள் இன்றுவரை அங்கீகரிக்கப்படவில்லை. இன்றும் உரிமை என்றால் என்ன என்று சொல்லித் தர வேண்டிய நிலையில்தான் பெரும்பாலான பெண்கள் இருக்கிறார்கள். என் படங்களில் வரும் பெண்களுக்கும் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. அவர்களுடைய வலியை, துன்பத்தை, சமூகத்தின் வன்முறையை எதிர்கொள்ளாத முடியாத இயலாமையை மையமாக வைத்து நான் படம் எடுத்துள்ளேன்.

என்னுடைய படங்களில் காமெடிக்கு என்று தனி டிராக் இருக்காது. இப்பொழுதும், படம் எடுத்து, அதை சரியான முறையில் மக்களிடம் சேர்த்தால், அது வெற்றிப்படமாக அமையும் என்பது எனது உறுதியான நம்பிக்கை. இப்போது நான் திரும்பிப் பார்க்கிறபோது ‘என் தொழிலை நான் கொச்சைப்படுத்தவில்லை. தவறாகப் பயன்படுத்தவில்லை. நல்ல விஷயங்களைச் சொல்லி, நல்ல பெயரை சம்பாதித்தேன்’ என்று திருப்திப்பட்டுக்கொள்கிறேன்.

நான் ராமநாதபுரத்துக்காரனாக இருந்தாலும், என் ஊர் பெயரைக் கூட சினிமாவில் உச்சரிக்கவில்லை என்று என் ஊர்க்காரர்கள் சொல்வது உண்டு. அதற்கான தேவை எனக்கு ஏற்படவில்லை என்பதுதான் உண்மையே தவிர, வேறு எந்தக் காரணமும் இல்லை. நான் அறிந்துகொண்ட சமூகம் எனக்குக் கொடுத்ததை நான் படத்தில் கொடுத்தேன், அவ்வளவுதான்.

தொகுப்பு:
முத்தையா வெள்ளையன்

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

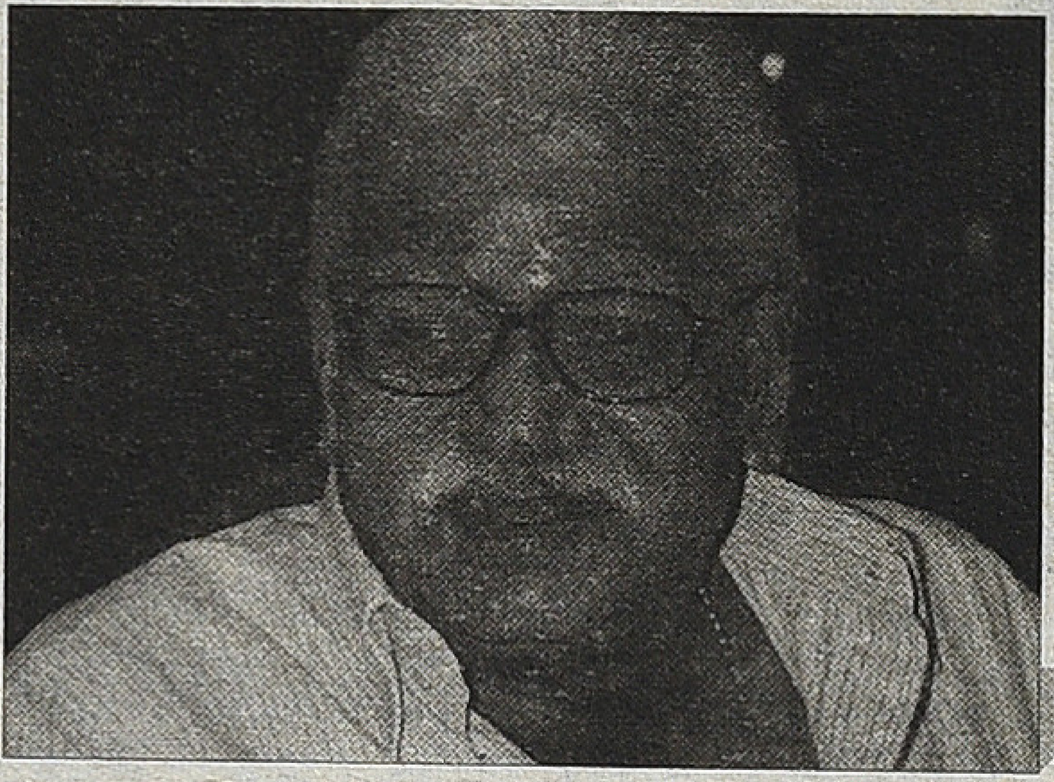
▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 004 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

ஒளிப்பதிவாளர் பி.என். சுந்தரம்

பகலை இரவாக்கும் ஒளிவடிகட்டி

சொர்ணவேல்



(பி.என் சுந்தரம் அவர்களுடனான உரையாடலிலிருந்தும், அவர்களின் வீட்டில் நான் வீடியோவில் பதிவு செய்த நேர்காணலின் டேப்புகளிலிருந்தும் தொகுக்கப்பட்ட பேட்டியின் ஐந்தாவது பாகம் இது.)

டெக்னாலஜி சினிமாவின் அடிப்படையாக இருப்பதால் அது அதன் அழகியலைத் தீர்மானிக்கிறது என்கிறீர்கள். ஆனால், தற்சமயம் நான் முனைவர் பட்டத்திற்காகப் படித்துக் கொண்டிருக்கும் பிலிம் ஸ்டடீஸ் என்கிற சினிமா சார்ந்த துறையில், சினிமாவை அணுகும் பல முறைகளில் ஒன்றாகத்தான் அதை எண்ணுகிறார்கள். இதைப் பற்றித் தங்கள் கருத்தென்ன?

அவ்வளவு தூரம் போக வேண்டிய அவசியமில்லை. எனது மரியாதைக்குரிய ஸ்ரீதர் அவர்கள் சித்ராலயா என்ற சினிமா பத்திரிகையை கிட்டத்தட்ட இருபது வருட காலம் நடத்தினார். அதை ஆரம்பிக்கும் போதே சினிமா பற்றி நிறைய பத்திரிகைகள் இருந்தன. "ஆயினும், அதன் தொழில்நுட்பம் பற்றியும் அதில் வேலை செய்யும் டெக்னீசியன்கள் பற்றியும் நமக்கு சொல்லக்கூடிய பத்திரிகைகள் இங்கு குறைவு; அதை நிறைவு செய்யவே அந்தப் பத்திரிகையைக் கொண்டு வருகிறேன்'' என்று கூறினார். அன்று அவருக்கு இருந்த பல வேலைகளுக்கு நடுவில் அதை அவர் இழுத்துப்போட்டு செய்தது தமிழக சினிமா வரலாற்றில் நிகரற்றது. இன்று அதன் பல இதழ்களைப் பார்க்கையில் ஸ்ரீதர் அவர்கள் எவ்வளவு தூரம் தொழில்நுட்பத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தார் என்பது புரியும். பல அரிய டெக்னீசியன்களின் நேர்காணல்களும் கட்டுரைகளும் அதில் பதிவாகியுள்ளன. இருந்தாலும் முழுவதுமாக தொழில்நுட்பத்தில் போகஸ் பண்ணுவது என்பது முடியவில்லை. டெக்னிஸியன்கள் அதிகம் பேச முன்வரவில்லை; அவர்களை அணுகி தகவல் சேகரிப்பதற்கான மனநிலையும் அன்றைய சூழலில் இல்லை. சினிமா பத்திரிகை என்றால், நட்சத்திரங்களை நம்பியும் அந்தந்த வாரம் திரையில் தோன்றி மறையும் படங்களை நம்பியும் மட்டுமே பத்திரிகையை நடத்த வேண்டும் என்றாகிவிட்டது. இன்று சினிமா கோட்பாடுகளை பல்கலைகழக சூழலில் படிக்கும் அமெரிக்காவில்கூட நட்சத்திரங்கள் சார்ந்த சொல்லாடல் அளவிற்கு தொழில்நுட்பம் கவனிக்கப்படுகிறதா என்பது சந்தேகமே. இலக்கியத்திலும் தத்துவத்திலும் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள் எழுத ஆசைப்படுவது தெரிகிறது. ஒளி ஒளிக் கருவிகளைக் கொண்டு எழுதுவதில் இருக்கும் சிக்கலைப் பற்றி சிந்திக்கிறார்களா என்று தெரியவில்லை. இந்த மாதிரியான சூழலில் ஸ்ரீதர் அன்று 'சித்ராலயா' பத்திரிகையை நடத்தியது சாதனையே.

ஸ்ரீதர் அவர்கள் அதை ஒரு 'டெக்னிகல் ஜர்னல்' ஆக அல்லாமல் எல்லோருக்குமான பத்திரிகையாகக் கொண்டுவந்தது அதன் சிறப்பு என்று சொல்லலாமா? 'அமெரிக்கன் சினிமாடோகிராபர்' போன்ற ஒரு ஒளிப்பதிவு - ஒளிப்பதிவாளர்களுக்கான பத்திரிகை இங்கு இல்லாததை எப்படி பார்க்கிறீர்கள்?

பேசாமொழிப் படக்காலத்திலேயே - அதாவது 1920லேயே - 'அமெரிக்கன் சினிமாடோகிராபர்'

பொன்முடி

மாதம் இருமுறை வரக்கூடிய ஒளிப்பதிவைப் பற்றிய செய்தித்தாளாக வெளியானது. பின்னர் அதற்கிருந்த நல்ல வரவேற்பின் காரணமாக இருபதுகளின் இறுதிகளில் ஒரு காத்திரமான பத்திரிகையாக உருக்கொண்டது. ஆச்சரியமான விஷயம் என்னவென்றால் சினிமாவில் ஒலியம்சம் வருவதற்கு முன்னாலேயே ஒளிப்பதிவு பற்றிய பத்திரிக்கை மிக கவனத்துடன் பதிப்பிக்கப்பட்டு அது இன்று வரை தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது. *1940 - 50*களில் காவின் மற்றும் லைட்மேன் ஆசிரியராக இருந்த காலகட்டத்திலிருந்து நான் தொடர்ந்து 'அமெரிக்கன் சினிமாடொகிராபர்' பத்திரிகையை வாசித்து வருகிறேன். எங்களது (திரைப்பள்ளிகளுக்கு முந்திய) கால கட்டத்தில் 'அமெரிக்கன் சினிமாட்டோகிராபர்' போன்ற பத்திரிக்கையே எங்களுக்கு ஆசிரியர். அதில் வரும் கட்டுரைகளே பாடங்கள். க்ரெக் டாலேண்டிலிருந்து பல ஹாலிவுட் கேமெராமேன்களின் ஒளியமைப்பைப் பற்றிய நேர்காணல்கள் அதில் இடம்பெற்றிருக்கும். அவர்கள் பணியாற்றிய படங்களைப் பற்றிய பகுப்பாய்வுகளும் அப்படங்களில் அவர்கள் எப்படி ஒளிப்பதிவைக் கையாண்டார்கள் என்பதும் அதில் முக்கிய காட்சிகளில் அவர்கள் எதிர்கொண்ட பிரச்சினைகள் மற்றும் சவால்கள் சார்ந்த அலசல்களும் எங்களுக்கு ஒளிப்பதிவைப் பற்றி கற்றுக் கொடுத்தது மட்டுமல்லாமல் ஒவ்வொரு படத்தையும் எப்படி அணுக வேண்டும் என்றும் சொல்லிக் கொடுத்தது. ஹாலிவுட் படங்கள் பொதுவாக மெட்ராஸில் சரளமாக அன்று காணக் கிடைத்ததும் 'அமெரிக்கன் சினிமாடோகிராபர்' அதன் அதீத விலையை மீறி இங்கு பிரபலமடைய ஒரு காரணம்.

புகழ்பெற்ற இயக்குனர் டேவிட் லீனின் முக்கியமான 'லாரன்ஸ் ஆப் அரேபியா', 'டாக்டர் ஜிவாகோ', மற்றும் 'ரையான்ஸ் டாட்டர்' பொன்ற படங்களை ஒளிப்பதிவு செய்தவர் ப்ரெடி யங். அந்தப் படங்கள் இங்கு ஓடிக்கொண்டிருக்கும் போதே 'அமெரிக்கன் சினிமாடோகிராபர்' பத்திரிகையில் அப்படங்களைப் பற்றிய அருமையான கட்டுரைகளும் நேர்காணல்களும் வெளியாயின. நாங்கள் பலமுறை அப்படங்களைப் பார்த்து, கட்டுரைகளை வாசித்து, ப்ரெட்டி யங் என்ற நிகரில்லாத ஒளிப்பதிவாளரின் அழகியலைப் பற்றி அறிந்து கொண்டோம். டேவிட் லீனின் மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று படங்களின் ஒளிப்பதிவிற்காகவும் ப்ரெட்டி யங்கிற்கு ஆஸ்கார் விருது கிடைத்தது. அவருடைய தொழில் சிரத்தையை அறிந்திருந்த எங்களுக்கு அது ஆச்சரியமளிக்கவில்லை. அங்கு ஒளிப்பதிவு நமது சமகால ஓவியத்திற்கு ஈடாக மரியாதைக்குரியதாகக் கருதப்பட்டது ஆறுதல் அப்பதாகவும் எங்களது ஒளிப்பதிவிற்கு அகத்தூண்டுதல் அளிப்பதாகவும் அமைந்தது. ஆயினும், அங்கு ஒளிப்பதிவு தொட்ட உச்சத்தை இங்கு நமது படங்களில் எங்களால் தொட முடியாதது சில சமயங்களில் அயற்சியளிப்பதாகவும் இருந்தது. படங்கள் எடுப்பது மட்டுமல்லாமல் அதன் தயாரிப்பிலிருந்த தொழில்நுட்ப தனித்துவத்தையும் ஹாலிவுட் தனது நிறுவன அமைப்புக்குள் நுகர்வோருக்கான பொருளாக பாவித்தது. அது ஒரு குறுகிய வட்டத்தை சேர்ந்தோரை சென்றடையக் கூடியது என்றாலும், அதற்கான களமேற்படுத்திக் கொடுத்தது போற்றக்கூடியதே. இங்கு நமக்கிருந்த நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பு வேறு மாதிரியானது.

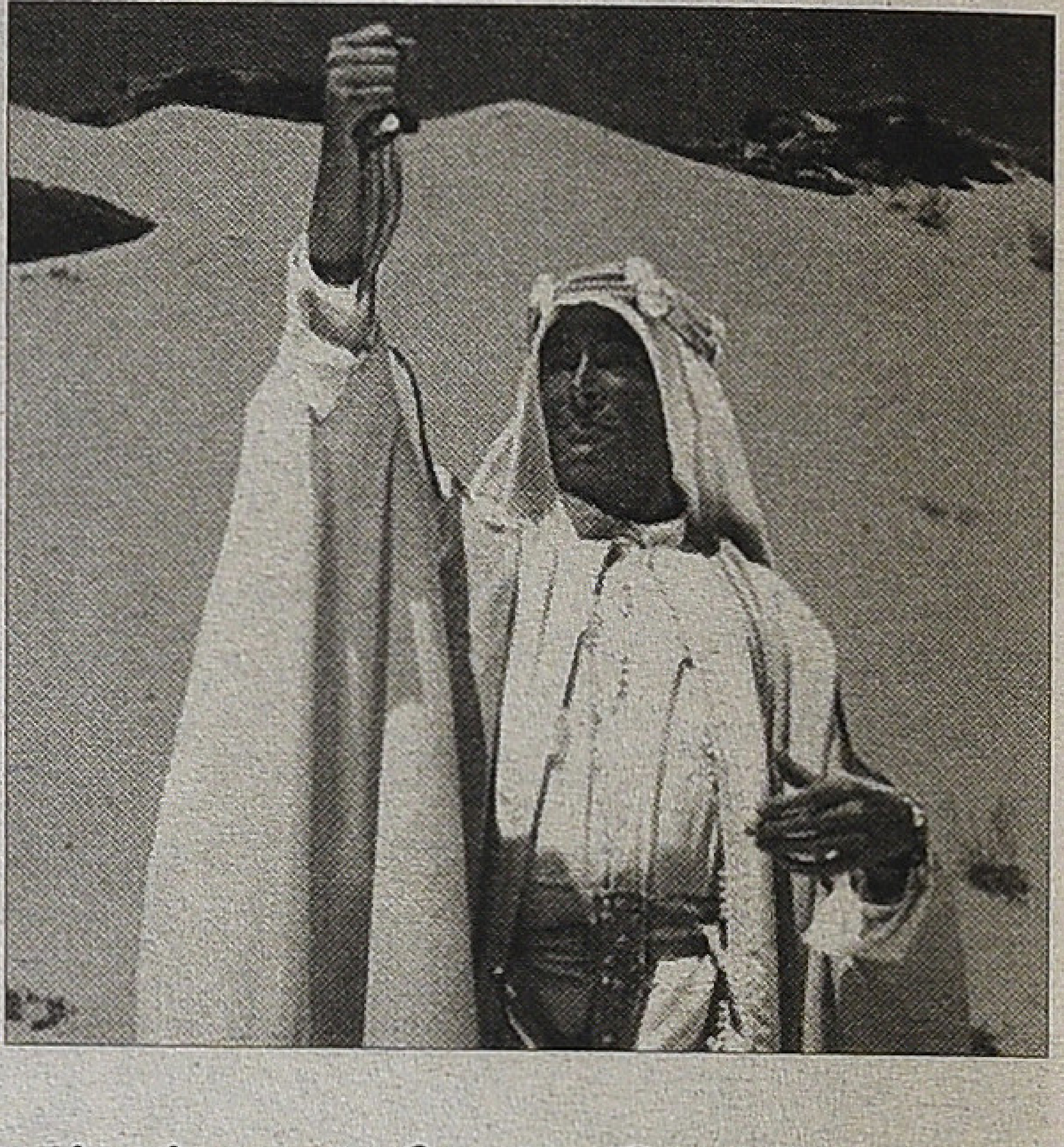
எந்த வகையில் வேறு மாதிரியானது என்று நினைக்கிறீர்கள்?

முக்கியமாக ஹாலிவுட் இண்டஸ்ட்ரி அந்தக் காலத்திலேயே ஒரு

பப்ளிக் லிமிடெட் கம்பெனியாக பெரிய அளவில் செயல்படத் தொடங்கியது. இங்கு சினிமாவை ஆர்கனைஸ்ட் செக்டரில் உள்ள தொழிலாக (அங்கீகரிக்கப்பட்ட தொழிலாக) அரசை ஏற்றுக்கொள்ள செய்வதே பிரம்ம பிரயத்தனமாக இருந்தது. கிட்டத்தட்ட சினிமா பிறந்த 1895இலிருந்து நூற்றிப் பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு 2004/2005இல் தான் சினிமா இந்திய அரசால் ஒரு கூட்டுத் தொழில் அமைப்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. அதற்குள் சினிமா முடிந்து டிஜிடல் சினிமா உருவாகிவிட்டது. அதனால், ஹாலிவுட்டைப் போல இங்கு வரலாற்றுப் பதிவுகளுக்கான வெளியேற்படவில்லை. எனவே, தனிப்பட்ட முறையிலோ கூட்டுக் குடும்பமாகவோ தயாரிக்கும் பாணி ப்யூடல் (நிலப்புரத்துவ) அமைப்பிலுள்ள வரையறையையும் குறைபாடுகளையும் கொண்டதாக இருந்தது. ஸ்டூடியோ முதலாளிக்காக வேலை செய்வது, டெக்னீசியன்களுக்கு முதலாளியுடன் நேரடி உறவையும் இணக்கத்தையும் ஏற்படுத்திய அதே வேளையில், முழு சுதந்திரமற்ற கொத்தடிமைகளாகவும் ஆக்கியது. தொழில் மேன்மைக்காக அங்கீகரிக்கப்பட்டு, ஒரு ஒளிப்பதிவாளரோ ஒப்பனையாளரோ நடன அமைப்பாளரோ சுயமாக செயல்படக் கூடிய சூழலில்தான், அவர்கள் தங்களது உள் ஆற்றலை வெளிப்படுத்தி அதன் முழு சாத்தியங்களை அடையக்கூடிய வாய்ப்பு கிட்டும். இங்கு அந்த மாதிரியான அமைப்பு உருவாகவில்லை. அதன் காரணங்கள் பல. அதில் முக்கியமானது அமெரிக்காவைப் போல கேபிடலிஸ்ட் அமைப்பைச் சார்ந்த தொழிலாக சினிமா இங்கு உருக்கொள்ளவில்லை. அதைப் போலவே ரஷ்யாவைப் போன்று, கம்யூனிச அரசே எல்லா படங்களையும் தயாரித்து தனது கருத்துருவத்தை அழகியலோடு முன்னிறுத்தும் தொழிலாகவும் அது வளம் பெறவில்லை. நமது சினிமாவிற்கான பங்களிப்பு இந்த இரண்டிற்கும் ஊடாக சஞ்சரிக்கும் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதாக இருந்தது. உதாரணத்திற்கு, இந்திய சினிமா வரலாற்றின் முதன்மை இயக்குனர் என்று போற்றப்படும் மெஹ்பூப் கான் அவரகளின் 1957ஆம் ஆண்டின் படமான 'மதர் இண்டியா' சினிமாவைப் பார்த்தோமானால் அதில் படம் ஆரம்பமான 5 நிமிடங்களிலேயே (நல்ல) இந்தியப் படங்களின் தனித்துவத்தைப் பார்க்கலாம். அதில் நர்கீஸ் வயதான பருவத்தில் மதர் இண்டியாவாக சித்தரிக்கப்படும் வேளையில் அவரது பின்புலத்தில் வேகமாக தொழில் நுட்பத்தைச் சார்ந்து வளர்ந்து வரும் இந்தியா சுபெரிம்போஸிஷன் மூலம் கட்டமைக்கப்படுகிறது.

ஜவஹர்லால் நேரு கனவு கண்ட நவீன சோஷியலிஸத்தை மையமாக கொண்ட முற்போக்கு இந்தியா ஒரு பெரும் அணையைக் கட்டும் மோண்டாஜ் சீக்குவன்ஸ் மூலமாக கட்டமைக்கப்படுகிறது. அந்த மோண்டாஜின் பல்வேறு கூறுகள், டிராக்டர்களும் பெரும் க்ரேன்களும் மற்றும் பல்வேறு நவீன வண்டிகளும் மெஷின்களும். அதில் ரஷ்ய சினிமா மேதைகளின் தாக்கத்தைக் காணலாம். உங்கள் குருநாதரான பூனா திரைப்பள்ளியைச் சார்ந்த சதீஷ் பகதூர் அதைப் பற்றி என்னிடம் நீண்ட உரையாடல் நிகழ்த்தியுள்ளார். அதே நேரத்தில் மெஹ்பூப் கானின் மதர் இண்டியாவில் ஹாலிவுட் சினிமாவின் பிதாமகரான டி. டபிள்யூ. கிரிபித்தின் தாக்கத்தையும் காணலாம். மதர் இண்டியாவின் நிகரற்ற இந்திய ஒளிப்பதிவாளரான பர்தூன் இரானியும் என்னிடம் இங்கு சென்னையில் நாங்கள் சந்தித்த போது ஹாலிவுட் சினிமாவின் இன்ப்ளூயென்ஸைப் பற்றிச் சொல்லியிருக்கிறார்.

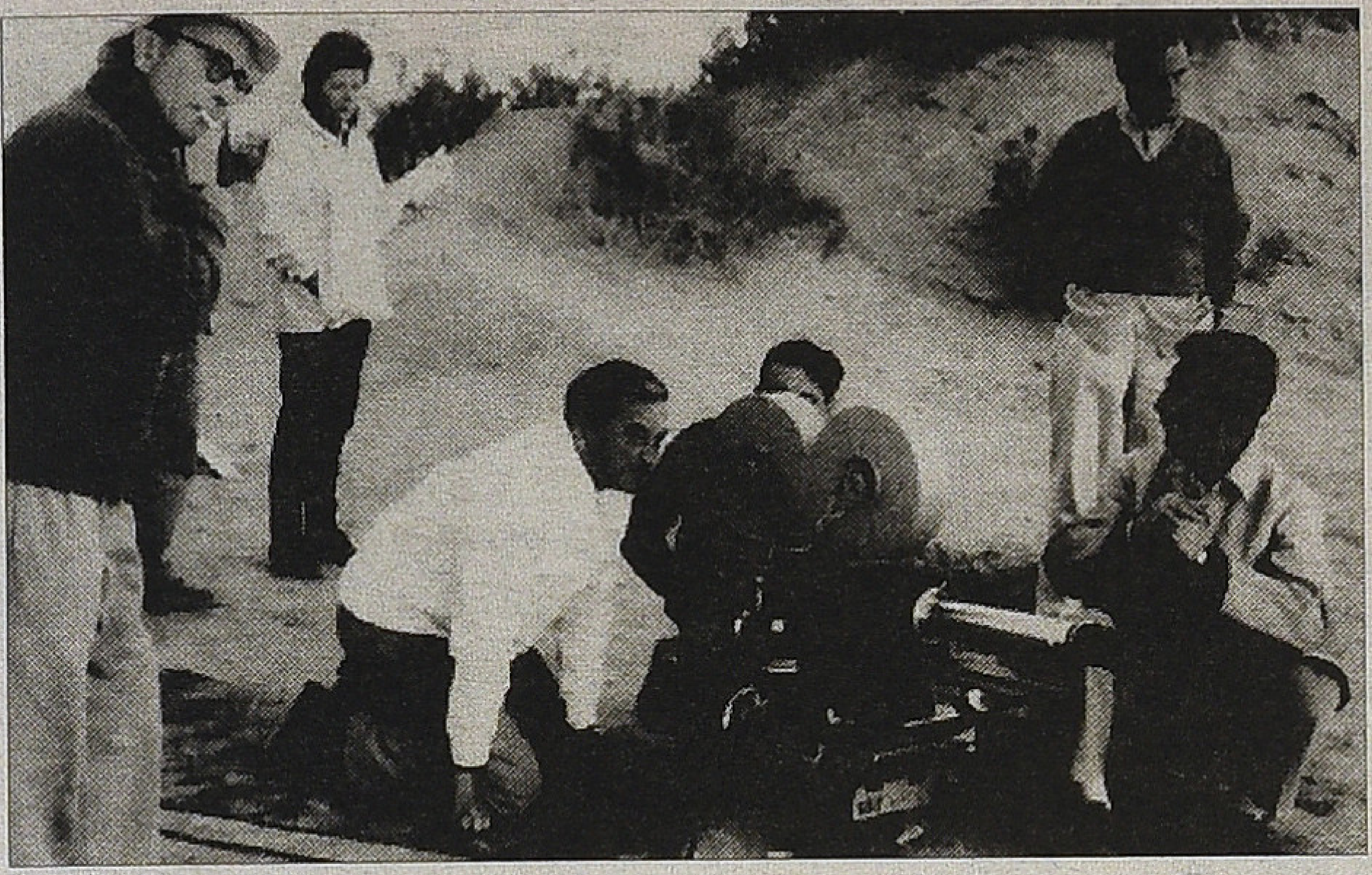
பூனா திரைப் பள்ளியின் ஆணிவேரான எனது ஆசான் அமரர் சதிஷ் பகதூர் அவர்கள் பொதுவாக வணிக சினிமாவைக் கடுமையாக நிராகரித்தவர். எனக்கும் அவருக்கும் இது சம்பந்தமாக அவர் 2010இல் மறையும் வரை தொடர்ந்து கருத்துப் பரிமாற்றம் இருந்து வந்தது. அவர் 'மெஹ்பூப் கான்', 'முகலே ஆஜம்' (தமிழில் 'அக்பர்') படங்களை இயக்கிய கே. அஸிப், வி. சாந்தாராம், பிமல் ராய், குரு தத் போன்றோரை கலைஞர்களாக ஏற்று அவர்களின் படங்களை ஆழமாக அலசியிருக்கிறார். அதைப் போலவே ரஷ்ய இயக்குனர்களின் மீதும், அமெரிக்க இயக்குனர்களான கிங் விடோர் போன்றோரின் மீதும் வாஞ்சை கொண்டிருந்தார். 'மதர் இண்டியா' படத்தில் ஒரு பக்கம் ரஷ்ய இயக்குனரான அலெக்சாண்டர் டோவ்சென்கோவின் தாக்கத்தையும், மறு



பக்கம் ஹாலிவுட் இயக்குனரான கிங் வீடோரின் தாக்கத்தையும் பார்க்க வேண்டும்.

ரஷ்ய ஐஸன்ஸ்டெயினுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட பின்னணியிலிருந்து வந்தவர் டோவ்சென்கோ. ஐஸன்ஸ்டெயின் மேல்வர்க்க பின்னணியிலிருந்து அதன் சௌகரியங்களை அனுபவித்து உலகளாவிய புகழ்பெற்றவராகத் திகழ்ந்த காலகட்டத்தில்தான் டோவ்சென்கோவும் அவரது படைப்புகளுக்காகப் பெயர் பெற்றார். யூக்ரேனில் 14 குழந்தைகளில் ஒருவராகப் பிறந்தவர். தனது சகோதரி ஒருவருடன் மட்டும் பால்ய மரணத்தை தவிர்த்து தனது தாத்தாவின் அரவணைப்பினால் 19 வயதில் ஆசிரியரானவர். பின்னர் இயக்குனராக, எழுத்தாளராகப் பணியாற்றிய டோவ்சென்கோ அவரது வாழ்வைப் போலவே மெதுவாக ஆனால் தீர்க்கமாக சுடர்விட்டார். அவரது படங்களிலுள்ள ஒருவிதமான மெலொடிராமாடிக் யதார்த்தம் ரஷ்ய அரசை சில சமயங்களில் சஞ்சலமுறச் செய்தது. அவர் மேல் சந்தேகம் கொள்ளச் செய்தது.

நாட்டுப்புற வாழ்க்கை என்ன என்றறிந்திருந்த டோவ்சென்கோ ரஷ்ய மண்ணையும் அதன் கடைமக்களின் அபிலாஷைகளையும் சட்டகப்படுத்துவதில் நிகரில்லாதவர். 1928இல் அவர் இயக்கிய 'ஸ்வெனிகோரா' அவரை உலகலாவிய கவனம் பெறச் செய்தது. அதில், ஒரு முதியவர் தனது பேரனுக்கு மலைக்கு அடியில் புதைந்திருக்கும் பதையலைப் பற்றிச் சொல்வதான கதையாடலின் மூலம் யூக்ரேனின் வரலாறைப் பதிவு செய்திருப்பார். புனைவிற்கும் யதார்த்தத்திற்கும் ஊடாக பயணிக்கும் அப்படம் மனிதனுக்கும்



Lawrence of Arabia

இயற்கைக்குமான உறவை சித்தரிப்பதாக உள்ளது. அவ்வாறான சித்தரிப்பு வாழ்வின் மையத்திலுள்ள எளிமையையும் கிறிஸ்துவின் ஆன்மாவின் ஒளியழகையும் பிரதிபலிப்பதாக உள்ளது. அதுவே டோவ்சென்கோவின் படங்களை, அதிலுள்ள சோவியத் ரஷ்யாவின் கம்யூனிச பிரச்சாரத் தன்மையை மீறி தனித்துவம் நிறைந்ததாகவும் மற்ற சினிமேதைகளான ஐஸென்ஸ்டெயினிலிருந்தும் ஜீகா வெர்டோவிலிருந்தும் அவரை வித்தியாசமான கலைஞராகவும் முன்னிறுத்தியது. யூக்ரேன் முப்படம் (Ukraine Trilogy) என்றழைக்கப்படும் (‘ஸ்வெனிகோரா’, ‘ஆர்சினல்’, மற்றும் ‘எர்த்’) டோவ்சென்கோவின் மூன்று படங்களும் அவரது புகழை என்றும் தக்கவைத்துக் கொள்ளும் தன்மையுடையவை. அதில் எனது குருநாதர் சதீஷ் பகதூர் அவர்கள், ‘எர்த்’ (Earth, 1930) படத்தை மிகவும் சிலாகித்துப் பேசுவார்கள். அதைப் போலவே இந்திய இயக்குனர்களில் அழியாத புகழ்பெற்ற ரித்விக் கடக் அவர்களும் டோவ்சென்கோவின் படங்களைப் பார்க்கும்போது சிலாகித்து, பரவசப்பட்ட சம்பவங்களைக் கேட்டிருக்கிறேன்.

‘எர்த்’ படம் தாத்தா செமோனின் வாழ்வின் கடைசி கட்டத்துடன் ஆரம்பிக்கிறது. வீட்டிற்குள் அல்லாது இயற்கையின் மடியில் தனது மரணத்தை எதிர்கொள்ளும் தாத்தாவுடன் தொடங்கும் படம், அவர் ஒரு பேரிப்பழத்தை மென்றுவிட்டு மறைவதின் மூலமாக பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் என்ற உருவகத்தைக் கொண்டு, பழைய நிலப்பிரபுத்துவ வழிமுறைகள் மாறி வரவிருக்கும் கூட்டு விவசாய முறையை அறிவிக்கிறது. நவீன ஹோமர் என்று இத்தாலியில் போற்றப்பட்ட டோவ்சென்கோ, ஜெர்மனியிலும் ஸ்கேண்டிநேவியாவிலும் கொண்டாடப்பட்டார். ரஷ்யாவிலோ அவரது பேசாமொழிப் படமான ‘எர்த்’ சந்தேகக் கண்கொண்டு பார்க்கப்பட்டது. ஸ்டாலினிய ரஷ்யாவில் ஒலியைக் கொண்டு பிரசாரம் செய்யக்கூடிய சாத்தியங்களை நிராகரித்துவிட்டு, சைலெண்ட் படமாக ‘எர்த்’ எடுத்த டோவ்சென்கோ, பல இன்னல்களுக்கு உள்ளானார். அவரது தந்தையைக் கூட்டு வியாபாரப் பண்ணை உறுப்பினர் பதவியிலிருந்து விலக்கி வைத்தது ரஷ்ய அரசு. படத்தை எடுக்கும்போதும் டோவ்சென்கோவிற்குப் பல நெருக்கடிகள். ஆயினும், படத்தைப் பார்க்கும்போது நமக்கு அவர் பட்ட இன்னல்கள் காணக்கிடைக்காது.

‘எர்த்’ படத்தில் சினிமா சரித்திரத்தில் மிகவும் போற்றப்பட்ட ஒரு மோண்டாஜ், தாத்தா செமோனின் மறைவை சட்டகப்படுத்துகிறது. நீல வானும், அதற்கடியில் மகிழ்ச்சியிலும் நிறைவிலும் தவழும் கோதுமை கதிரும், இளம் பெண்ணும், நெடுந்துயர்ந்த கண்ணைக் கவரும் சூரியகாந்தி மலர்களும், நன்கு பழுத்த ஆப்பிள் பழங்களும் டோவ்சென்கோவிற்கே உரிய யூக்ரேனிய மண்ணின் ஓவியங்களாக மிளிர்கின்றன. அதன் பின்னர் யூக்ரேனின் (பழம்பெரும்) வரலாற்றின் பிரதிநிதியான முதியவர் செமோன் மறைவதையொட்டி கவலையும் வருத்தமும் தோய்ந்த முகங்கள் ஆழமான அமைதிக்கும் தெளிவிற்கும் மெதுவாக மாறுவதைக் காண்கிறோம். குழந்தைகள் அந்த பாரமின்றி, முதியவர் மறைந்ததின் அழுத்தமின்றி, சந்தோஷமாக வெளியில் விளையாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். எதிர்காலத்தை நோக்கிய அவர்களது பயணத்தை அந்தப் பழங்களின் குறியீடு, அதன் பூத்து உதிர்ந்து பூத்து புத்துயிர் பெற்றுக் கொண்டிருக்கும் தன்மை மூலம் நமக்கு விளக்குகிறது. டோவ்சென்கோ, இயற்கை அன்னையின் மடியிலேயே தவழுவதாக புரட்சியைப் பார்த்தார். தன்னளவிலேயே அது உயிரியானது. வெளியிலிருந்து அசுரகதியில் திணிக்கப்படும் ஸ்டாலினிய பிரசாரம்

இரண்டாம் பட்சம்தான். இதுவே ஸ்டாலினிய கருத்துருவத்தை தீண்டக் கூடியதாக இருந்தது. எனவே, டோவ்சென்கோவின் பல சிரமத்திற்கு காரணமாகவும் அமைந்தது.

'மதர் இண்டியா' படத்தின் முதல் காட்சியிலேயே மண்ணில் அமர்ந்த நர்கிஸ் ஒரு மண்கட்டியை எடுத்து பார்த்து சிலாகிப்பது அலக்சாண்டர் டோவ்சென்கோவிற்கு அமரர் மெஹ்பூப் கான் செலுத்தும் அஞ்சலியென்றே கூறவேண்டும். அதைப் போலவே கிங் வீடோரின் தாக்கத்தையும் மெஹ்பூப் கானில் நாம் பார்க்கலாம். அமெரிக்க இயக்குனரான கிங் வீடோர், 'அவர் டெய்லி ப்ரெட்' (**Our Daily Bread, 1934**) படத்திலும் கூட்டு விவசாயத்தை மையமாக வைத்து கதையாடலைக் கட்டமைத்திருப்பார். *1930*களின் 'த க்ரேட் டெப்ரஷன்' என்று குறிப்பிடப்படுகிற இருண்மையான பொருளாதாரச் சூழலின் பின்னணியில் ஒரு கணவனும் மனைவியும் விவசாயத்தை நம்பிப் பிழைக்க குடிபெயர்கிறார்கள். அவர்கள், அங்குள்ள மற்றவர்களுடனும் மற்றும் அருகாமையில் உள்ளவர்களுடனும் சேர்ந்து, முயற்சித்து, எப்படி இரண்டு மைல் நீள வாய்க்காலை வெட்டி, ஒரு சிறு ஓடையிலிருந்து தண்ணீரை வரவழைத்து, தங்கள் மழையில்லாது வறண்ட நிலத்தில் பாய்ச்சுகிறார்கள் என்பதை, இந்தப் படம் உணர்வு பூர்வமாகச் சொல்கிறது. மெஹ்பூப் கானின் 'மதர் இண்டியா' படத்தில் ஊருக்கே தாயான 'மதர் இண்டியா' பஞ்சம் பிழைக்க ஊரை விட்டுக் கூட்டாக வெளியேற நினைக்கும் தனது கிராமத்து மக்களை ஒன்றிணைப்பதும், அப்படம் நவீன அணைக்கட்டை நர்கீஸ் தொடங்கி வைப்பதிலிருந்து தொடங்குவதும், கிங் வீடோரின் படத்தை நினைவு கூறுகிறது. ஆயினும், அத்தகைய கூடி வாழும் முறையை முன் வைத்த கிங் வீடோர், *1944*இல் கம்யூனிசத்திற்கு எதிரான அமெரிக்க திரைப்படக் கூட்டணியின் உறுப்பினரானார். இந்த கிங் வீடோரின் முரணிலும், புரட்சியை இயற்கையின் அம்சமாகப் பார்த்த டோவ்சென்கோவை துன்புறுத்திய ஸ்டாலினின் ஆதிக்க இச்சையின் முரணிலும், இருந்த தகர்விலிருந்து, 'நேருவியன் சோஷியலிஸம்' என்கிற நேருவின் சோஷியலிஸ வெளி உருவாகிறது. அதில் நம்பிக்கை கொண்ட இயக்குனர்கள் அக்காலத்தில் பலர். இந்தியா தனது வேரை அறுக்காமல் நவீனத்துக்குள் பிரவேசித்து அதன் நன்மைகளை அடையலாம் என்ற ஆழ்ந்த நம்பிக்கையை அவர்கள் கொண்டிருந்தார்கள். அதன் வெளிப்பாடுதான் மெஹ்பூப் கானின் 'மதர் இண்டியா'.

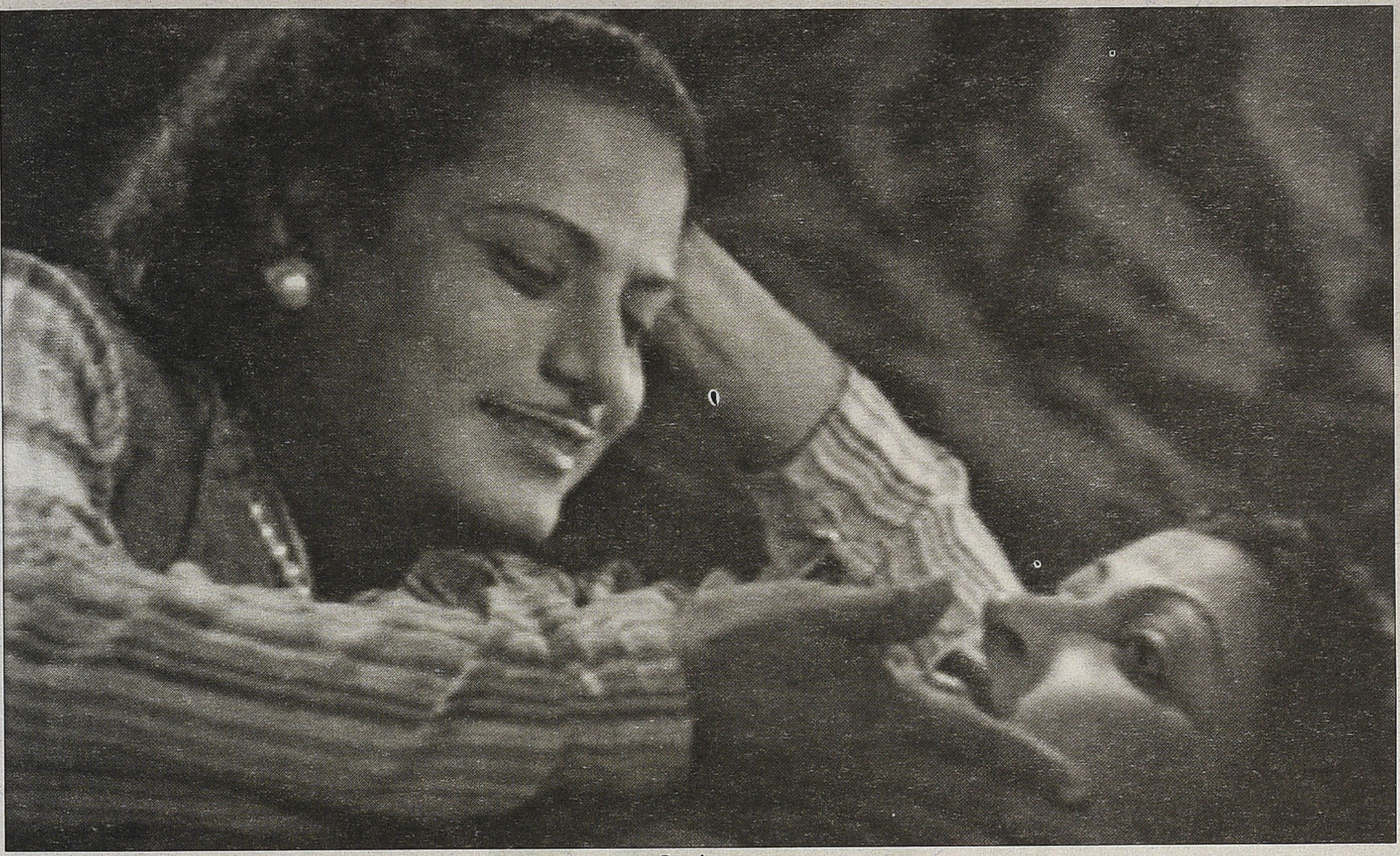
'மதர் இண்டியா' படத்தில் டிராக்டருக்கும் நவீன யந்திரங்களுக்கும் ஊடாக, மெஹ்பூப் கானும் பர்தூன் இரானியும், வயதான நர்கிஸை ஒன்றாக சேர்த்து எண்ணிப் பார்த்திருப்பதில், அவரவர்கள் கதையையும் மீறி கோட்பாடுகளைப் பற்றி சிந்தித்து, தங்களது சட்டகங்களை வடிவமைத்திருப்பது தெரிகிறது. பர்தூன் இரானி சாதாரணமான ஒளிப்பதிவாளர் கிடையாது. அவர், *1957*இல் 'மதர் இண்டியா' படத்தில் பணியாற்றுவதற்கு ஐந்து வருடம் முன்னரே, மெஹ்பூப் கானுடன் இணைந்து தான் யார் என்று நிரூபித்துக் காட்டியவர். *1952*இல் மெஹ்பூப் கான் தயாரித்து இயக்கிய 'ஆன்' (Aan, 1952) என்ற படத்தை, *16* எம்.எம். கேவா கலரில் ஷூட் செய்து லண்டனுக்குச் சென்று, *35* எம்.எம். ஆக ப்ளோஅப் செய்து பிரிண்ட் போட்டுக் கொண்டு வந்து, உலக அளவில் பிரசித்தி பெற்றவர். மெஹ்பூப் கானின் லண்டன் 'ஆன்' பிரிமியர் காட்சியைப் பார்த்தவர்களில் ஹாலிவுட் சினிமாவின் உருவத் திருமேனிகளான செசில் பி. டிமெல்லியும் எர்ரால் ப்லினும் உண்டு. (இதில் எர்ரால் ப்லின், எம்.ஜி.ஆர். மற்றும் எம்.ஆர். ராதாவின் பிரியத்திற்குரிய நடிகர்.) ஆயினும் எனக்கு அந்தக் காலத்தில் அப்படத்தைப் பார்த்தவர்களில் முக்கியமானவர் ராபர்ட் க்ராஸ்கர் என்ற ஒளிப்பதிவாளர்தான்.

ராபர்ட் கிராஸ்கரின் ஒளிப்பதிவை கரோல் ரீடின் 'த தர்ட் மேன்' (*1949*) என்ற படத்தில் பார்த்து நானும் அதிசயத்தில் ஆழ்ந்திருக்கிறேன். அதன்பின், நான் பார்த்த டேவிட் லீனின் 'ப்ரீப் என்கௌண்டர்' (*1945*) படத்தையும் அவர்தான் ஒளிப்பதிவு செய்திருக்கிறார் என்பதை அறிந்த போது அவர் மேலுள்ள மரியாதை இன்னும் அதிகமாகியது.

டேவிட் லீனின் 'ப்ரீப் என் கௌண்டர்' கார்ன்போர்த் என்ற ரயில்வே ஸ்டேஷனில் படமாக்கப்பட்டது என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். ஆனால், அந்த ஸ்டேஷனிலுள்ள கபேடேரியாவின் காட்சிகளை ஸ்டூடியோவில்தான் படமாக்கியிருக்கிறார்; அவ்வளவு தத்ரூபமாக க்ராஸ்கர் படமாக்கியிருப்பார். அவை இணைக்கப்பட்டிருக்கும் விதத்தில் அவரது சாதுர்யம் தெரியும். சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில், டேவிட் லீனின் 'ப்ரீப் என்கௌண்டர்' பிரிட்டிஷ் சினிமாவின் முதல் நூறு படவரிசையில் இரண்டாவது இடத்தைப் பிடித்தது; இது மனதிற்கினிய விஷயம்.

பிலிம் நுவார் என்ற வகைமை படங்களின் அழகியல் மேன்மையை க்ராஸ்கரின் 'தர்ட் மேன்' படத்திலுள்ள ஒளிப்பதிவு பற்றிப் பேசாமல் பேசமுடியாது. அத்தகைய மேதையான க்ராஸ்கர் தொடர்ந்து டேவிட் லீனின் படங்களில் பணி செய்யாதது வருத்தமான விஷயமே. க்ராஸ்கருடைய ஒளிப்பதிவில் அவரது 'டே பார் நைட்' (Day for Night) எபக்ட்டுகள் ரொம்ப பிரசித்தம். கருப்பு வெள்ளை காலத்தில் ராத்திரி எபக்டை க்ரியேட் செய்வது கடினம். இப்போது உள்ளது போல கலர் டெம்பெரேச்சரை அந்தக் காலத்தில் கண்ட்ரோல் செய்ய முடியாது. எச்.எம்.ஐ. போன்ற லைட்டுகள் கிடையாது. ராத்திரியில் ஸ்டுடியோவிற்கு வெளியே லொகேஷனில் ஷூட்டிங் செய்வது என்பது ரொம்ப காஸ்ட்லியானது. பெரிய ஹாலிவுட் ஜாம்பவான்களான வில்லியம் வைலர் போன்றோரின் படங்களில்தான் அதைப் பார்க்கலாம். உதாரணமாக, இத்தாலி லொகேஷனில், பெருவாரியாக இரவில் படமாக்கப்பட்ட வைலரின் 'ரோமன் ஹாலிடே.'

பொதுவாக பகல் நேரத்தில் ஷூட் செய்து இரவின் எபெக்டை க்ரியேட் பண்ணுவது பல விதத்தில் தயாரிப்பாளர்களுக்கு ஏதுவாக இருந்தது. பகல் நேரத்தில் நாங்கள் கேமெராவின் லென்ஸுக்கு முன் 'ரெட் பில்டெர்' (சிகப்பு ஒளிவடிகட்டி) போட்டு படமெடுத்தால் அது காண்ட்ராஸ்டைக் கூட்டி இரவுக்கான ஒரு ஒளியுணர்வை ஏற்படுத்தும். அதாவது நிறங்களின் வேறுபாடுகளுடன் அது ஈடறுத்து ஒரு வித்தியாசமான கலர் ஸ்கீமை நமக்கு கருப்பு வெள்ளை படத்தின் மூலம் உணர்த்தும். பொதுவாக கலர் போட்டோகிராபியில் தவிர்க்கப்படும் காண்ட்ராஸ்ட், கருப்பு - வெள்ளை



பொன்முடி

ஒளிப்பதிவில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகத் திகழ்கிறது. பல பழைய கருப்பு - வெள்ளைப் படங்களை இன்று நாம் மோசமான பிரிண்டில் பார்த்தாலும் அவை மனதிலிருந்து அகல மறுக்கின்றன. அதற்கு அந்த காண்ட்ராஸ்டைக் கொண்டு விளையாடும் ஒளிப்பதிவாளரின் திறமையே காரணம். நவரசத்தையும் ஸ்ருங்காரத்திலிருந்து சாந்தத்திற்குப் பாயும் உணர்வுகளை 'VIBGYOR' எனும் நமது கண்கள் காணக்கூடிய கலர் ஸ்பெக்ட்ரத்தை (நிறமாலையை) கொண்டு, வெள்ளையிலிருந்து கருப்பு வரைக்கும் விரியும் வெவ்வேறு ரக சாம்பல் நிற ஓவியமாக, கருப்பு - வெள்ளைக்கால சினிமாவில் அந்தக் காலத்து ஒளிப்பதிவாளர்கள் தீட்டியிருப்பது, கலர் வந்த பிறகும் இவ்வளவு தொழில் நுட்பம் நமக்கு வாய்த்த பிறகும் ஈடு செய்ய முடியாததாகவே இருக்கிறது. காமமும் கோபமும் தாபமும் அகங்காரமும் காழ்ப்பும் பொறாமையும் பழியுணர்வும் கருப்பு-வெள்ளை நிறங்களாகப் பதிவு செய்யப்பட்டிருப்பது நமது கனவுப் படிமங்களுக்கு நிகரானது. கலர் ஒரு வித ஜிகினாத்தனமான சிந்தடிக் உணர்வையே பொதுவாகக் கொடுக்கிறது, எவ்வளவுதான் அதன் அதீத செயற்கைத்தனத்தை குறைக்கப் பாடுபடினும். இன்றைய முன்னணி ஹாலிவுட் இயக்குனர்களும் ஒளிப்பதிவாளர்களும், அன்றைய கறுப்பு வெள்ளை போட்டோகிராபர்களையே ஆதர்ஷமாகக் குறிப்பிடுகிறார்கள்.

ஆயினும், கார்டன் வில்லிஸ் (த காட்பாதர், *1972*), விட்டோரியோ ஸ்டர்ராரோ (த லாஸ்ட் எம்பெரர், *1987*) மற்றும் பல மேதைகள் தங்களது பல படங்களின் மூலம் கலரிலும் ஒளிப்பதிவின் எல்லைகளை விரிவு படுத்தியிருக்கிறார்களே.

ஆமாம். ஆயினும் க்ரெக் டாலண்டின், ராபர்ட் கிராஸ்கரின் ஆகியோரது ஒளிப்பதிவின் முழுமையுடன் இவர்களது படங்களை ஒப்பிட முடியாது. இன்று பழைய கலர் படங்களைப் பார்க்கும் பொழுது அவற்றை இன்னும் நன்றாகச் செய்திருக்கலாமோ என்ற எண்ணம் தோன்றுகிறது. கலர் டை தொடர்ந்து தனது ஸ்திரத்தன்மையை இழப்பதாலும், தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியினால் நாம் நிறங்களை சினிமாவில் காணும் தன்மை மாறி வருவதனாலும், அது ஏற்படுகிறது. கருப்பு வெள்ளையில் நாம் சினிமாவைப் பார்க்கும்போது அது தொன்மத்தின் தன்மை கொண்டதாய் மூப்பேறாமல் அப்படியே இருக்கிறது. இங்குள்ள பாதுகாக்கப்படாத சீரழிந்த பிரிண்டின் மூலமும் அது நம்மை இன்றும் ஆகர்ஷிக்கக் கூடியதாக இருக்கிறது.

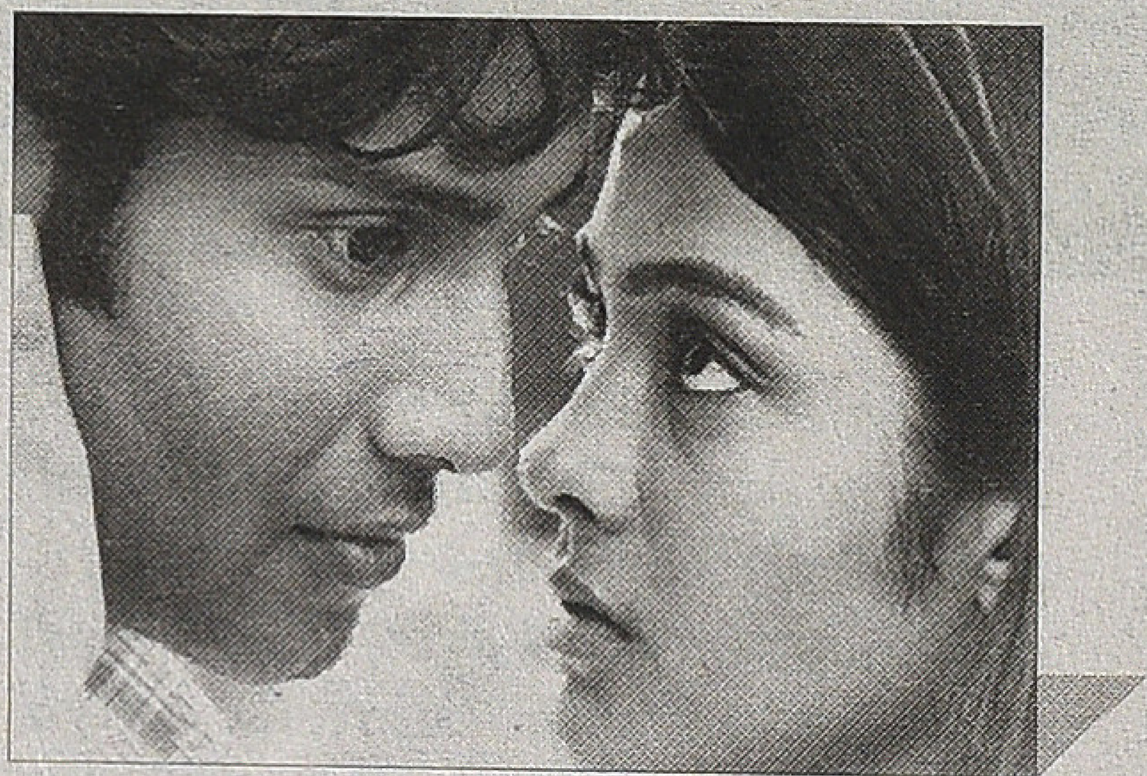
ஆயினும், நீங்கள் சொல்வதையும் ஒப்புக்கொள்கிறேன். நான் சிலாகிக்கும் டேவிட் லீனின் ஒளிப்பதிவாளரான ப்ரெடி யங் கலரில்தான் 'ப்ரிட்ஜ் ஆன் த ரிவர் க்வாய்', 'டாக்டர் ஜிவாகோ', மற்றும் 'ரையான்ஸ் டாட்டர்' போன்ற காலத்தால் அழியாத காவியங்களை ஒளிப்பதிவு செய்தார். அவர் 'லாரன்ஸ் ஆப் அரேபியா' படத்தில் இரவு நேரங்களில் பாலைவனத்தில் ஷூட் பண்ணமுடியாத சூழலில் ரெட் பில்டரை உபயோகப்படுத்தி காட்சிகளைப் பதிவு செய்திருப்பார். ஒட்டகத்தின் நிழல் மணலில் விழுவது தர்க்கமில்லாததுதான். ஆயினும், அது ஒரு நவீன ஓவியத்தைப் போல ஒளிரும். சிகப்பு பில்டரின் வானத்தின் நீல கலரை இருள் தூவி மறைக்கும் சாத்தியங்களை - நீல கலரை அது வடிகட்டி விடுவதால் - ப்ரெடி யங் அழகாகப் பயன்படுத்தியிருப்பார். வண்ண நிறமாலையின் வீ என்கிற வயலெட்டிற்குப் பக்கம் இருக்கும்

▸ தொடர்ச்சி 57ஆம் பக்கம்

பொன்மாலைப் பொழுது

காதல் என்கிற மாயமான்

சுரேஷ் கண்ணன்



கேமரா இல்லாமல்கூட ஒரு திரைப் படத்தை உருவாக்கிவிடலாம். ஆனால், காதல் என்கிற சமாசாரம் அல்லாமல் ஒரு தமிழ் சினிமாவை உருவாக்குவது ஆகக் கடினமான காரியம். அந்தளவிற்குத் தமிழின் பெரும்பான்மையான திரைப் படங்கள் காதல் எனும் இன்றியமையாத கச்சாப் பொருளைக் கொண்டுதான் உருவாகின்றன. என்றாலும், இயற்கையான அந்த உணர்வை, செயற்கைத்தனமான பூச்சுகளும் ஊதிப் பெருக்கிய பம்மாத்துகளும் அல்லாமல் யோக்கியமான யதார்த்தத்துடன் ஒரு தமிழ்த் திரைப்படமாவது அணுகியிருக்கிறதா என்றால் யோசிக்க வேண்டியிருக்கிறது. பதின்ம வயதுகளில் ஏற்படும் காதல் என்றழைக்கப்படும் அந்த உணர்வைப் பற்றியும் அதை குடும்பம், சமூகம் போன்ற நிறுவனங்கள் எவ்வாறு எதிர்கொள்கின்றன என்பதையும் பதின்ம வயதினருக்கு ஏற்படும் கலாசார, உளவியல் பிரச்சினைகளைப் பற்றியும் உரையாடும் தமிழ்த் திரைப் படங்கள் மிகக் குறைவு. சமீபத்தில் வெளிவந்து பரவலான கவனத்திற்கு உள்ளாகாமல் மறைந்து போன 'பொன்மாலைப் பொழுது' இந்த வகைமையிலான உரையாடலை அதன் வணிக எல்லைக்குள் சாத்தியப்படுத்தியிருக்கிறது என்பதாலேயே இது கவனத்திற்கு உள்ளாக வேண்டிய படமாக அமைகிறது.

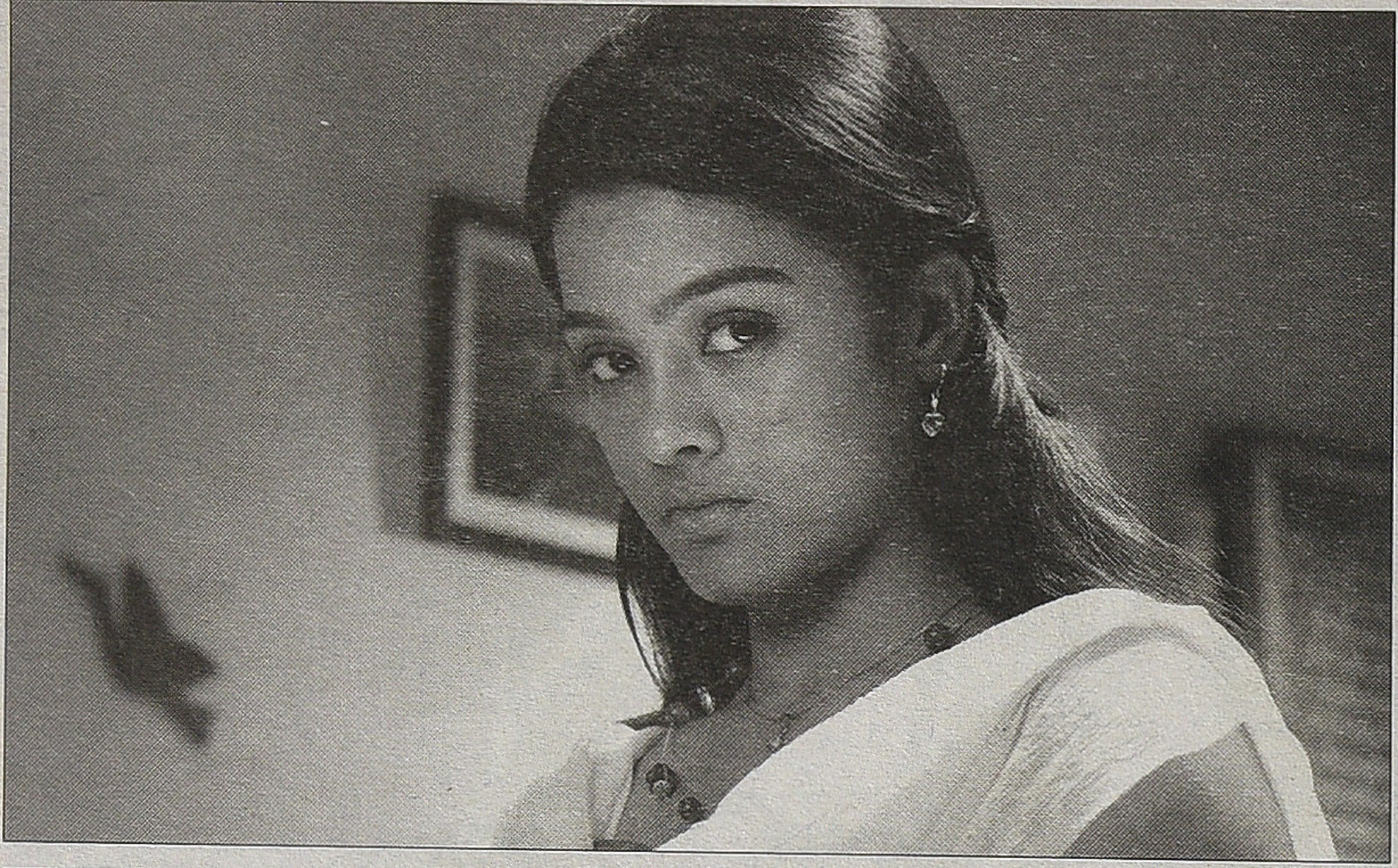
சூரிய அஸ்தமனத்தில், அல்லது விடியலின் பின்னணியில், சில்ஹவுட் காட்சியில் ஊர்மக்கள் தீப்பந்தத்துடன் துரத்த, காதலர்கள் கைப் பற்றி ஓடுவதுடன், இறுதிக் காட்சிகள் உறைந்து போய் நிற்பது வரையிலான எல்லை வரையே 80களின் தமிழ் சினிமாக்கள் உரையாடின. 'விடிவெள்ளியை நோக்கி விரையும் இந்தக் காதல் எந்நாளும் ஜீவித்திருக்கும். காதலுக்கு அழிவில்லை. அழிந்தால் அது காதலில்லை' என்று அசட்டுத்தனமான வாக்கியங்களுடன் இயக்குநர் குரலில் படத்தின் நீதி ஒலிக்க படம் நிறைவடையும். விடிவெள்ளிக்கு அந்தப்புறமாக ஓடின காதலர்கள் என்னவானார்கள் என்கிற கவலை ஏதும் பார்வையாளர்களுக்கோ இயக்குநர்களுக்கோ ஏற்படாது. காதலர்களை இணைத்து வைத்துவிட்ட சந்தோஷத்தில் இயக்குநர்களும் சுயவாழ்க்கையில் நிறைவுறாத அல்லது அனுமதிக்காத காதல் திரையில் நிறைவுற்றவுடன் திருப்தி

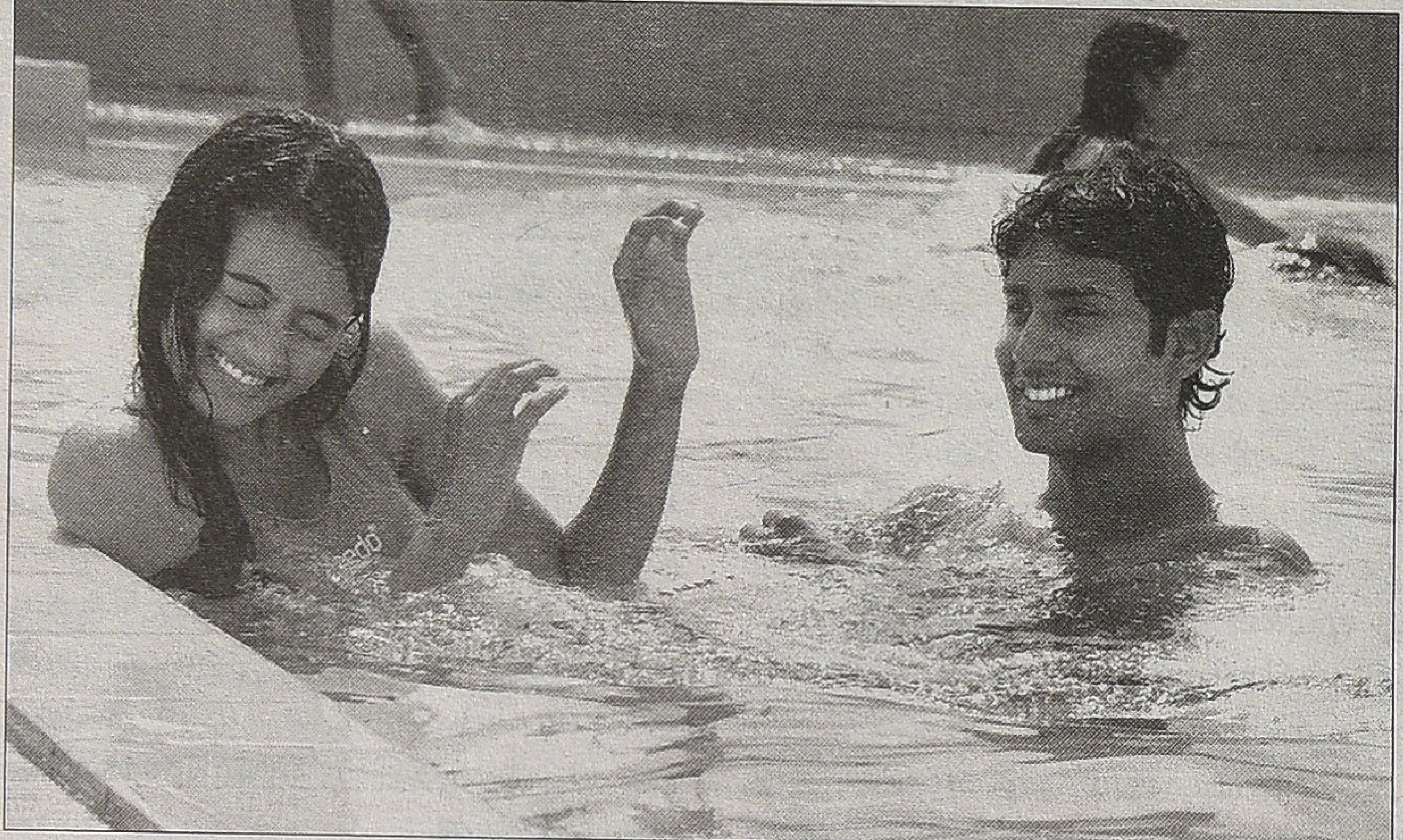
யடைந்து பார்வையாளர்களும் தத்தம் வேலைகளைப் பார்க்கப் போய்விடுவார்கள்.

இனக்கவர்ச்சியின் கனவுகள் தந்த மயக்கத்தில் ஓடிப்போன காதலர்கள், நடைமுறையில் எதிர் கொள்ளவிருக்கும் பிரச்சினைகளைப் பற்றி கவலையுடன் ஒலித்த முதல் குரல் 'பன்னீர் புஷ்பங்கள்' திரைப்படத்தில்தான் இருந்தது. "உன்னை அடிச்சுப் போட்டுட்டு இந்தப் பொண்ணை நாலைஞ்சு பேர் தூக்கிட்டுப் போனாங்கன்னா என்ன செய்வே?" என்று ஆசிரியர் பாத்திரமான பிரதாப் போத்தன், ஓடிப்போகும் இளம் காதலர்களை நோக்கிக் கேட்கும் அந்தக் கேள்வியே, இளம் தலைமுறையினரின் காதல் மயக்கங்களைத் தெளியவைத்து, தரையில் கால்பதிக்க வைக்கும் நோக்கத்துடன் கேட்கப்பட்ட நவீன காலத் தமிழ்த்திரையின் முதல் வசனம் என்பதாகத் தோன்றுகிறது. அதற்குப் பிறகு நீண்ட ஆண்டுகள் கழித்து வந்த பாலாஜி சக்திவேலின் 'காதல்' திரைப்படம் ஓடிப்போகும் காதலர்கள் எதிர்கொள்ளும் நடை முறைப் பிரச்சினைகளை நடுரோட் டில் நின்று தவிக்கும் காதலிக்கு நாப்கின் வாங்கித்தரவேண்டிய அவசியம் வரை உரையாடியது. மிக எளிமையாக உருவாகி விடும் காதலுக்குப் பின்னால் சாதிய படி நிலைகள், சமூக அந்தஸ்தின் ஏற்றத் தாழ்வுகள் உள்ளிட்ட பல கோரமான முகங்கள் உறைந்துள்ளன என்பதை முகத்தில் அறையும் உண்மையுடனும் அதிர்ச்சியுடனும் பதிவு செய்தது. இவ்வாறான சில விதிவிலக்குகளை தமிழ்த் திரையில் காண முடிகிறது.

இந்த வரிசையில் சமீபத்திய வரவு 'பொன்மாலைப் பொழுது'. இளமை யின் துள்ளலுடன் ஆரம்பக் காட்சிகள் நகர்கின்றன. உலகமயமாக்கத்தின் விளைவாக, முன்பிருந்தததைவிட மோசமாக நாகரிக சமுதாயத்தின் சில ஆதாரமான விழுமியங்களும் கலாசார மதிப்பீடுகளும் மறைந்து போய், எல்லாமே பொருளாதாரம் எனும் அளவுகோலில் அளக்கப்படும் யதார்த்தத்தைப் புரிந்துகொண்ட சமகால இளைய தலைமுறையின் கொண்டாட்டங்களுடனும் அலட் சியங்களுடனும் துவக்கக் காட்சிகள் உருவாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. சக மாணவியிடம் ஒரு வார்த்தை பேசி விடுவதையே சாதனையாக கொண் டாடிய தலைமுறை மறைந்து பாலி யல் சார்ந்த நகைச்சுவையை மிக இயல்பாகப் பகிர்ந்துகொள்ளும் ஆண் பெண் நட்பு, கலாசார காவலர் களின் காதுகளில் புகை வரவழைக்கு மளவிற்கு சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஒரு மாணவியின் ஆடைகளை அவிழ்த்து சக மாணவிகள் ரசிக்கும் காட்சிகள் உட்பட. இவைகளைத் தாண்டியவுடன்தான் படம் தன்னு டைய மையத்தில் நிலைகொள்ளத் துவங்குகிறது.

படத்தின் நாயகனும் நாயகியும் நட்பாகத்தான் பழகிக்கொண்டு வருகிறார்கள். அவர்களுக்குள் காதல் இருந்ததா? தெரியாது. ஆனால், அவர்களுக்குள் காதலை உருவாக்கும் காரியத்தை, அவர்கள் அதை நிச்சயித்துக் கொள்வதை பெண்ணின் தந்தையே செய்கிறார். தன்னுடைய மகள் சக மாணவனு டன் சைக்கிளில் பயணிப்பதைக் கவனிக்கும் அந்த முரட்டுத்தனமான தந்தை, அவர்களை விரட்டிச் சென்று பள்ளிக்குள் நுழைந்து அந்த மாணவனைப் பல பேரின் முன் னிலையில் செருப்பால் அடித்து தண்டனை அளிக்கிறார். அதுவரை நட்புடன் பழகிய மாணவன் மீது இந்தச் சம்பவத்தின் மூலம் ஏற்படும் அனுதாபமே அந்தப் பெண்ணுக்கு காதலாக மலர்கிறது. ஒரு காதல் உருவாவதற்கு தொடர்புள்ளவர்கள்





மட்டுமல்லாமல், சுற்றியுள்ளவர்கள் அதீதமான எதிர்வினைகளின் மூலம் மறைமுகக் காரணிகளாகிறார்கள் என்பதை அவர்களே அறிவதில்லை என்பதுதான் கொடுமையாக இருக்கிறது. பெண்ணின் தரப்பில் இந்த எதிர்ப்பு வலுக்க வலுக்க நியூட்டனின் இயற்பியல் கோட்பாடு போல அதன் எதிர்வினையாக காதலின் உறுதியும் கூடிக்கொண்டே போகிறது.

அதிர்ஷ்டவசமாக பையனின் தந்தை பதின்ம வயதின் குழப்பங்களின், தத்தளிப்புகளின் இயல்பை உணர்ந்து முதிர்ச்சியாக நடந்துகொள்கிறார். அவருடைய இளம் வயதில் அவருடைய தந்தை ஆற்றிய கடுமையான எதிர்வினைகளே இவருடைய முதிர்ச்சிக்குக் காரணமாய் அமைகிறது. ஒவ்வொரு பெற்றோருமே தங்களின் பதின்ம வயதுகளின் குழப்பங்களையும் தேடல்களையும் உணர்ச்சிகளையும் தாங்கள் எதிர்கொண்ட அனுபவங்களையும் கடந்துதான் பெற்றோர்களாக உருமாறுகிறார்கள். ஆனால், தங்களுடைய அடுத்த தலைமுறை அதே மாதிரியான உணர்வுகளினால் தடுமாறும் போது தங்களின் அனுபவங்களின் மூலம் அவர்களை முதிர்ச்சியுடன் வழிநடத்திச் செல்லாமல் தங்களுடைய பெற்றோர்களைப் போலவே கண்டிப்புடன் நடந்துகொள்ளும் விசித்திரமான முரணை இத்திரைப்படத்தின் மையமாகச் சொல்லலாம்.

வீட்டுக்காவலில் வைக்கப்படும் தன்னுடைய காதலியைப் பார்க்க முடியாமல் நாயகன் மனஉளைச்சலுக்கு உள்ளாகி பாதிப்பை அடைகிறான். இன்னொரு புறம் நாயகியின் கல்வியும் தடைக்குள்ளாகிறது. சூழலின் அழுத்தம் தாங்காமல் நாயகனின் தந்தை ஊரை விட்டுப் போக முடிவு செய்கிறார். தன் மகனைப் பார்க்கத் துடித்து ஓடிவரும் நாயகியை தடுத்துச் சொல்லும் அந்த வசனத்தின் மீதுதான் மொத்தத் திரைப்படமும் நிற்கிறது. “இது காதலிக்கும் வயது அல்ல. திருமணம் செய்துகொள்ளும் முதிர்ச்சியான வயதும் அல்ல. இருவருமே அவரவர்களின் கல்வியில் கவனம் செலுத்துங்கள். இதற்கான காலத்திற்குப் பின்னும் இருவரின் காதலும் நீர்த்துப் போகாமல் நீடித்தது என்றால் அது உண்மையானது என்றால் நானே உங்களை இணைத்து வைக்கிறேன்” என்கிறார்.

ஒவ்வொரு பெற்றோரும் தங்கள் வாரிசுகளின் காதல்களை இது போன்று முதிர்ச்சியாக அணுகினால் எத்தனை தற்கொலைகளும் சாதிய மோதல்களும் பழிவாங்குதல் சம்பவங்களும் தவிர்க்கப்படலாம் என்று யோசிக்கவே ஆறுதலாக இருக்கிறது.

நாயகனின் தந்தையாக நடிகர் கிஷோர் மிக அற்புதமாக நடித்திருக்கிறார். தன்னுடைய மகன் செய்யும் தவறுகளைக் கண்டும் காணாமலும், ஆனால் அதற்கான தீர்வுகளை மௌனமாக யோசித்துச் செயலாற்றும் காட்சிகளில் இவரது முகபாவங்கள் அற்புதமாகப் பதிவாகியுள்ளன. நாயகனாக கவிஞர் கண்ணதாசனின் வாரிசு ஆதவ் கண்ணதாசன் நடித்திருக்கிறார். ராஜவேலின் அழகியல் சார்ந்த ஒளிப்பதிவின் மூலம், ‘இது சென்னையின் பகுதிகள்தானா?’ என சில காட்சிகள் வியக்க வைக்கின்றன. இதே சமகாலத்தில் வந்த ‘ஆதலால் காதல் செய்வீர்’ புதிய தலைமுறை இளைஞர்களின் உடற் சார்ந்த கவர்ச்சியையும் அதன் பின் விளைவுகளையும் பற்றி உரையாடியது என்றால் ‘பொன்மாலைப் பொழுது’ காதலின் புறம் சார்ந்த பிரச்சினைகளையும் அதில் பெற்றோர்களுக்கு இருக்க வேண்டிய அத்தியாவசிய பங்கினையும் பற்றிப் பேசுகிறது. அறிமுக இயக்குநரான ஏ.சி. துரையிடமிருந்து இன்னும் நல்ல உருவாக்கங்களை எதிர்பார்க்கலாம் என்கிற நம்பிக்கையை ‘பொன்மாலைப் பொழுது’ ஏற்படுத்தியிருக்கிறது.

கயல் கவின் புக்ஸ் வெளியீடுகள்

1.	திராவிட சினிமா	தொகுப்பாசிரியர்கள்: இரா.பாவேந்தன், வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்.	~~ரூ. 400~~ ரூ. 270
2.	திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு	திராவிடப் பித்தன்	~~ரூ. 250~~ ரூ. 190
3.	சொல்வலை வேட்டுவன்	பேராசிரியர் பா.ரா. சுப்பிரமணியன்	~~ரூ. 450~~ ரூ. 320
4.	கறுப்பு சிகப்பு இதழியல்	தொகுப்பாசிரியர்: இரா.பாவேந்தன்	~~ரூ. 450~~ ரூ. 350
5.	கார்டூனாயணம்	பதிப்பாசிரியர்கள்: எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன், வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன், டிராட்ஸ்கி மருது	ரூ. 500
6.	நவீன பௌத்த மறுமலர்ச்சி இயக்கம்	பதிப்பும் தொகுப்பும்: ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்	ரூ. 50
7.	தீராத் தியாகம்	ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்	ரூ. 100
8.	கதாநாயகனின் மரணம்	ராஜன்குறை	ரூ. 180
9.	விடுபூக்கள்	தொ.பரமசிவன்	ரூ. 75
10.	சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர்	இளங்கோ	ரூ. 110
11.	நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்	பெருமாள்முருகன்	ரூ. 130
12.	பறவைகளும் சிறகுகளும்	பாஸ்கர்சக்தி	ரூ. 110
13.	பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள்	தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்	ரூ. 160
14.	ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது	எஸ்.என். நாகராசன்	ரூ. 60
15.	ஆசை முகங்கள்	தொகுப்பு: சி. மோகன்	ரூ. 90
16.	புதிய ஈரானிய சினிமா	தொகுப்பு: சஃபி	ரூ. 160
17.	கங்கோத்ரி	விக்ரமாதித்யன்	ரூ. 150
18.	கவிதை ரசனை	விக்ரமாதித்யன்	ரூ. 210
19.	கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்	சாமுவேல் பெக்கட், தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்	ரூ. 140
20.	தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை!	அ. முத்துலிங்கம்	ரூ. 120
21.	எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்	ஜெயமோகன்	ரூ. 120
22.	கன்னிநிலம்	ஜெயமோகன்	ரூ. 140
23.	விதி சமைப்பவர்கள்	ஜெயமோகன்	ரூ. 190
24.	சுவரொட்டி	கலாப்ரியா	ரூ. 125
25.	சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம்	ந. ஜயபாஸ்கரன்	ரூ. 50
26.	சிந்துபாத்தின் மனைவி	எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	ரூ. 65
27	சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி	எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	ரூ. 110

தலைமை அலுவலகம்: 28 (பழைய எண்: 20), டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024. தொலைபேசி: 99445 83282, 99529 72557

மதுரை கிளை: 1 டி.எஸ்.பி. நகர், புறவழிச்சாலை, மதுரை - 625 010 தொலைபேசி: 98425 68780, மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com

இத்ர மாத்ரம்

எளிய மனிதர்களின் கனவு

சாம்ராஜ்

தாமதமாய் வீடு திரும்பும்
ஒவ்வொரு நாளும்
அபத்தமாய் இருக்கிறது
பெண்ணாய்ப் பிறந்ததற்கு

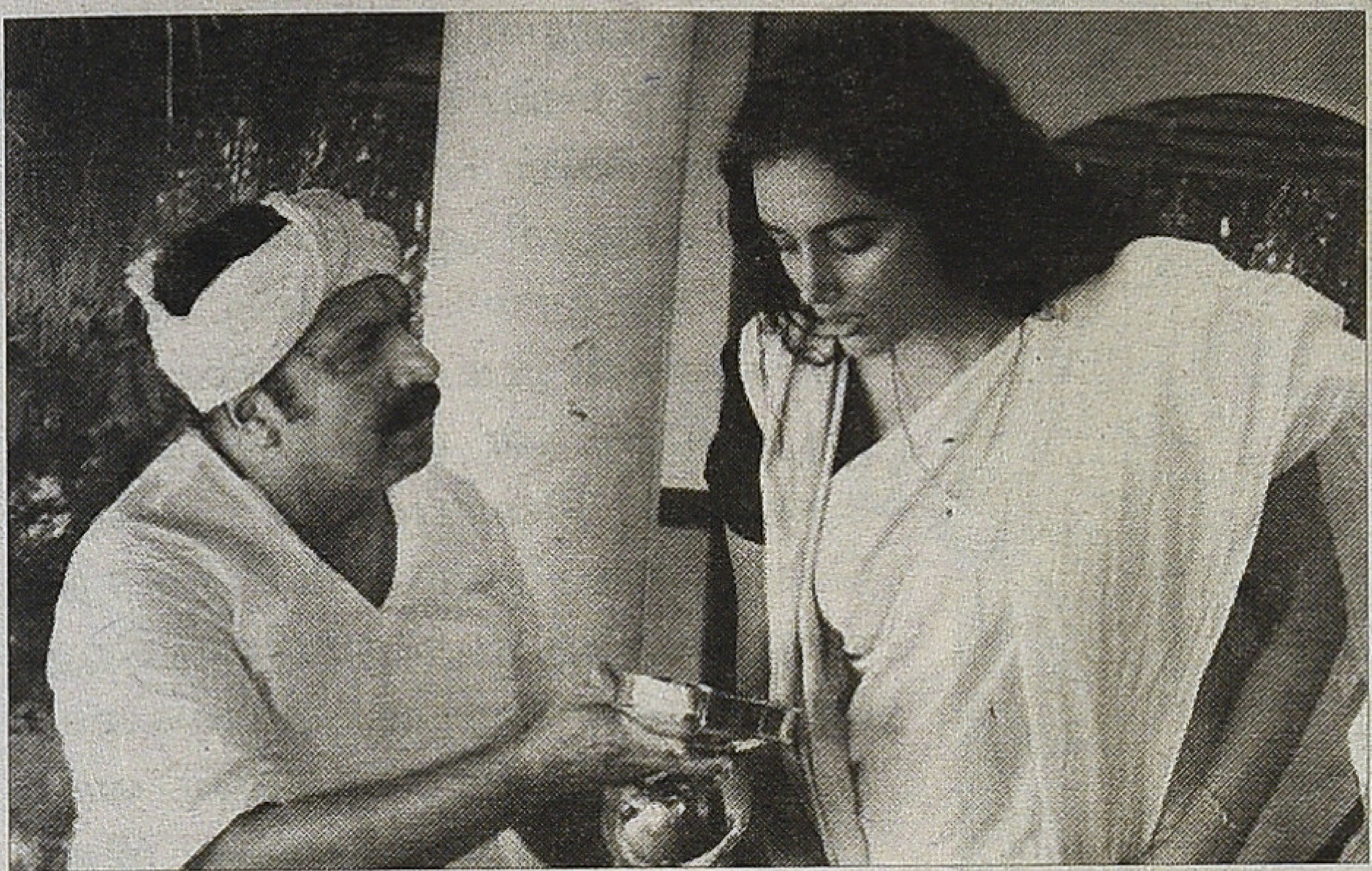
- ப. கல்பனா

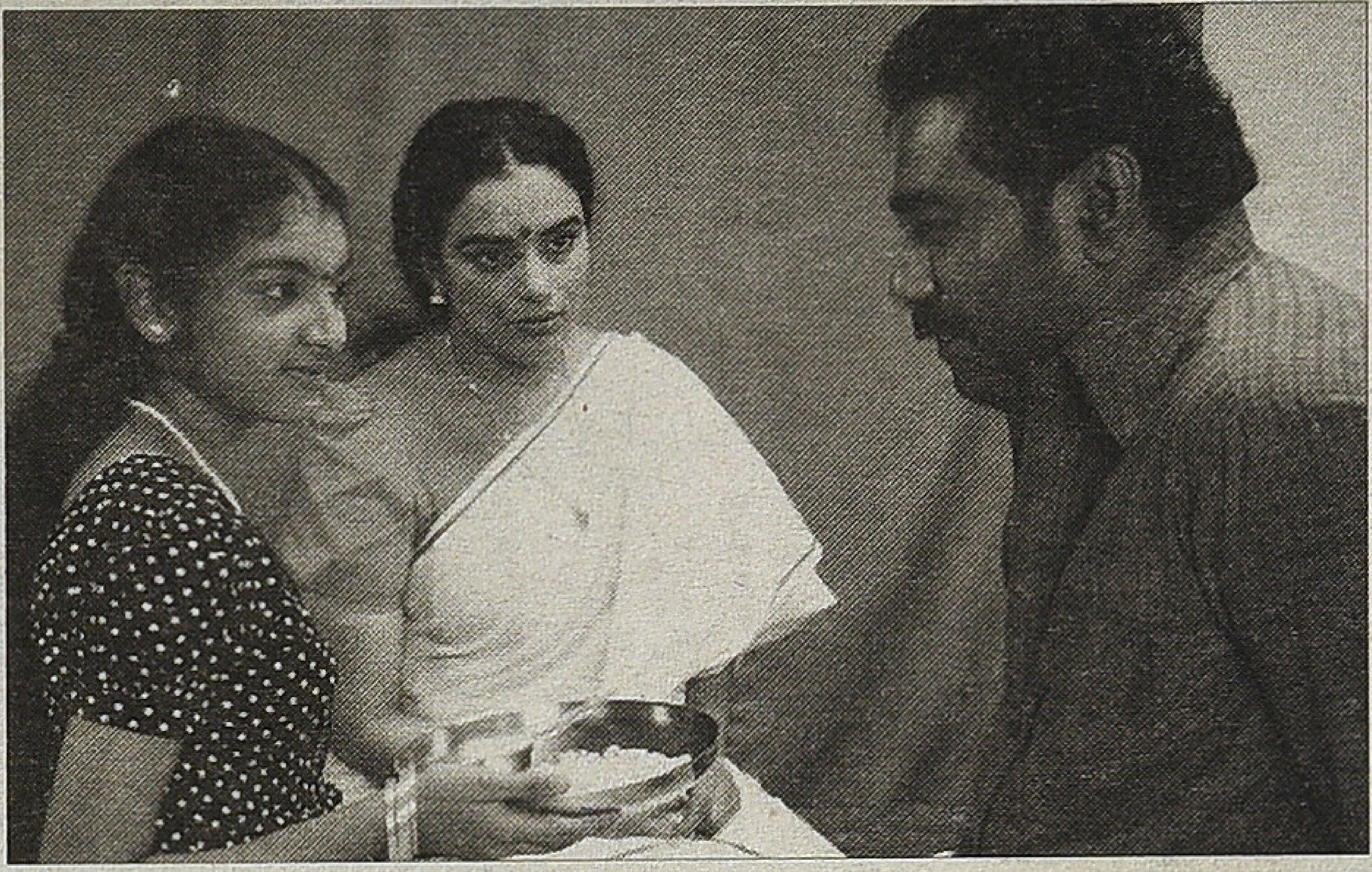
போன வருடத்தில், செப்டம்பரில், திருவனந்தபுரத்தில் மூச்சு திணரும் ஒரு ஞாயிறு. யாரும் நண்பர்கள் கிடையாது. வீடு, வீட்டை விட்டால் திரையரங்கத்தை சரணடைவதைத் தவிர வேறு வழியில்லை. மலையாளத்தை எழுத்துக்கூட்டிப் படிக்கும் நிலையிலேயே இருக்கும் நான் (ஒரு பாமரனாய் நான் உணரும் தருணம் அது) திரையரங்கத்தின் பெயரை யாரிடமாவது கேட்டுத்தான் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். மதுரை திண்டுக்கல் ரோட்டில் மாப்பிள்ளை விநாயகர் சோடா கம்பேனி வாசலில் வைத்து சில இளைஞர்கள், நான் சின்னப் பையனாயிருக்கும் போது, என்னிடம் அப்படி கேட்டிருக்கிறார்கள். நான் ஆச்சரியத்துடன் பதில் சொல்லியிருக்கிறேன். 'வளர்ந்த' பின்பும் திருவனந்தபுரம் வீதிகளில் அப்படி நிற்கிறது.

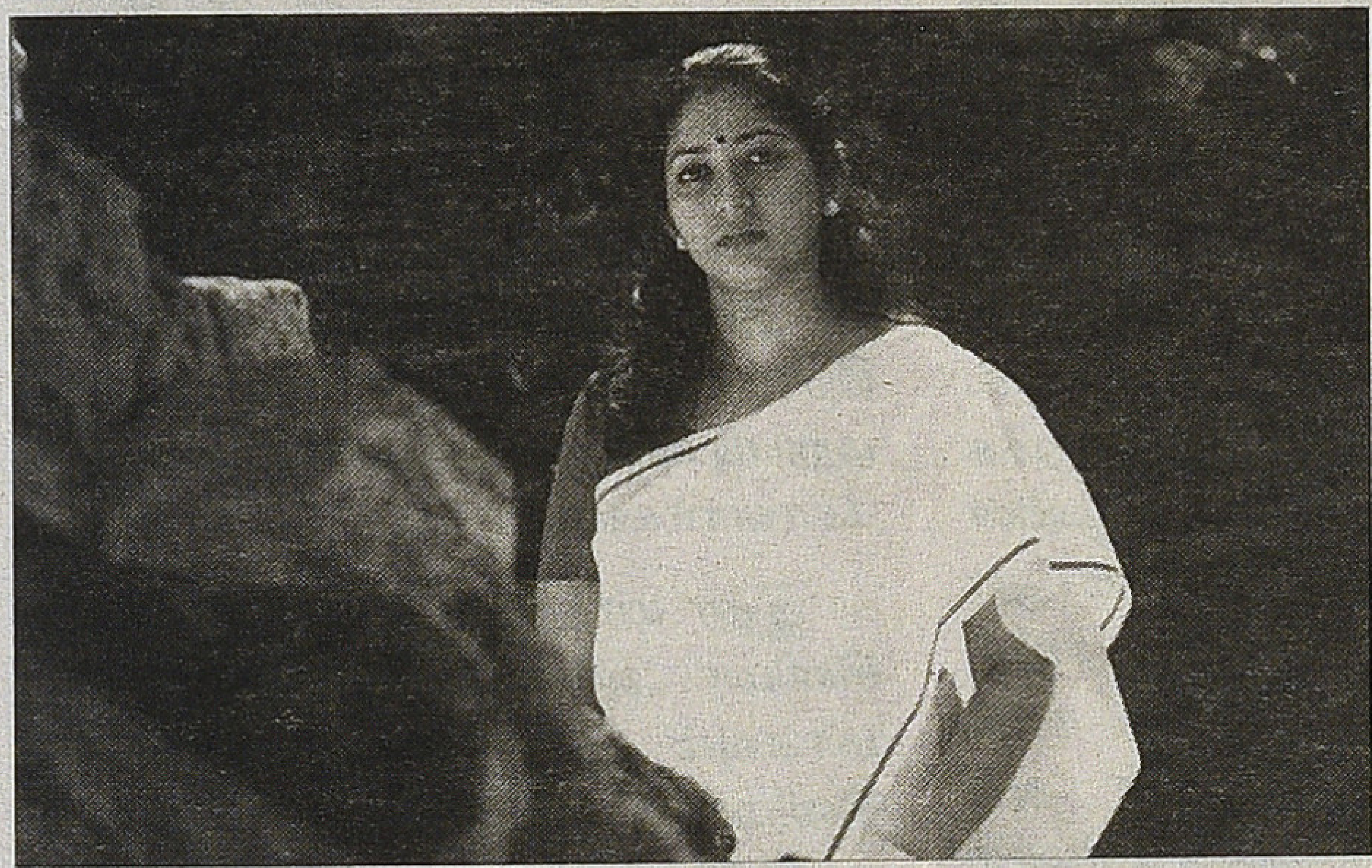
காந்தாரி அம்மன் கோவில் முக்கில் ஒட்டப்பட்டிருக்கும் சுவரொட்டிகளைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். ஒரு சுவரொட்டியில் கல்பற்றா நாராயணன் (ஆங்கிலத்தில்தான்) என்று பெயர் இருந்தது. தன்யா திரையரங்கத்தில் ஓடிக்கொண்டிருந்தது அப்படம். ஒருமுறை கல்பற்றாவை அழைத்தபோது சூட்டிங்கில் இருப்பதாகச் சொன்னார். அநேகமாக இந்தப் படமாகத்தான் இருக்கும் என கருதிகொண்டேன்.

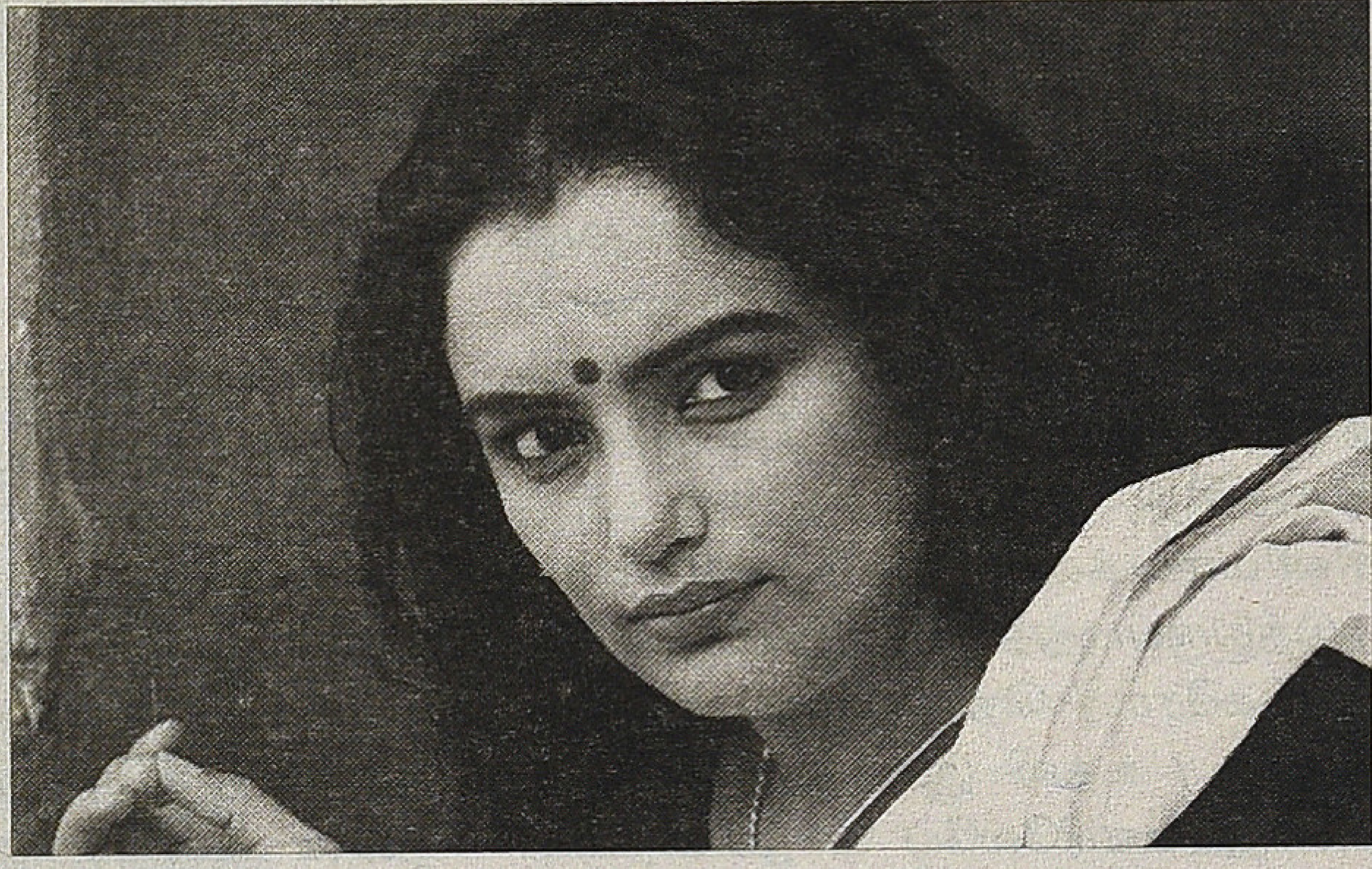
ஆயுர்வேத ஜங்சனில் இடது பக்கம் சாலை இறங்கினால் அத்திரையரங்கம். சமயங்களில் அங்கு தமிழ் படமும் திரையிடுவார்கள். அப்படியான சமயங்களில் எம்.ஜி. சாலையில் இருக்கும் போத்தீஸ் துணிக் கடையின் மொத்தப் பணியாளர்களும் இரண்டாம் ஆட்டத்திற்கு வந்துவிடுவார்கள். கூச்சலும் விசிலுமாய் ஏறக்குறைய தமிழ்நாட்டில் இருப்பதைப் போன்ற உணர்வைக் கொடுக்கும். படம் முடிந்த பின் கும்பல் கும்பலாய் படத்தைப் பற்றி பேசியவாறு மறுநாள் சேச்சிகளுக்கு சேலை விரித்துக் காட்டுவதற்கு ஓய்வெடுக்க வோன்ரோஸ் ஜங்ஷன் இறக்கங்களில் மறைவார்கள்.

படம் கூர்மையாகவும் துல்லியமாகவும் உணர்ச்சி பூர்வமாகவும் இருந்தது. படம் முடிந்தவுடன் கல்பற்றாவை அழைத்தேன். என் சந்தோஷத்தைப் பகிர்ந்து கொண்டேன். அது தன்னுடைய நாவல்தான் என்றும் ஏறக்குறைய சிதையாமல் வந்திருக்கிறது என்றும் சொன்னார். அதிலிருந்து சில









மாதங்கள் கழித்து தமிழில் 'சுமித்ரா' என்ற பெயரில் வம்சி பதிப்பக வெளியீடாக கே.வி. சைலஜாவின் சரளமான மொழிப்பெயர்ப்பில் அந்நாவல் வெளிவந்தது. நாவலை வாசிக்கையில் கல்பற்றா சொன்னதை உணரமுடிந்தது. ஒரு நாவலை படமாக்கும்போது அதை அப்படியே வரிக்கு வரி படமாக்க வேண்டியதில்லை. படமாக்கவும் முடியாது. நாவலின் ஆன்மா திரைப்படத்தில் இறங்கியிருந்தால் போதும். நிச்சயமாக 'இத்ர மாத்ரம்' படத்தில் அது நமக்குக் கிடைக்கிறது.

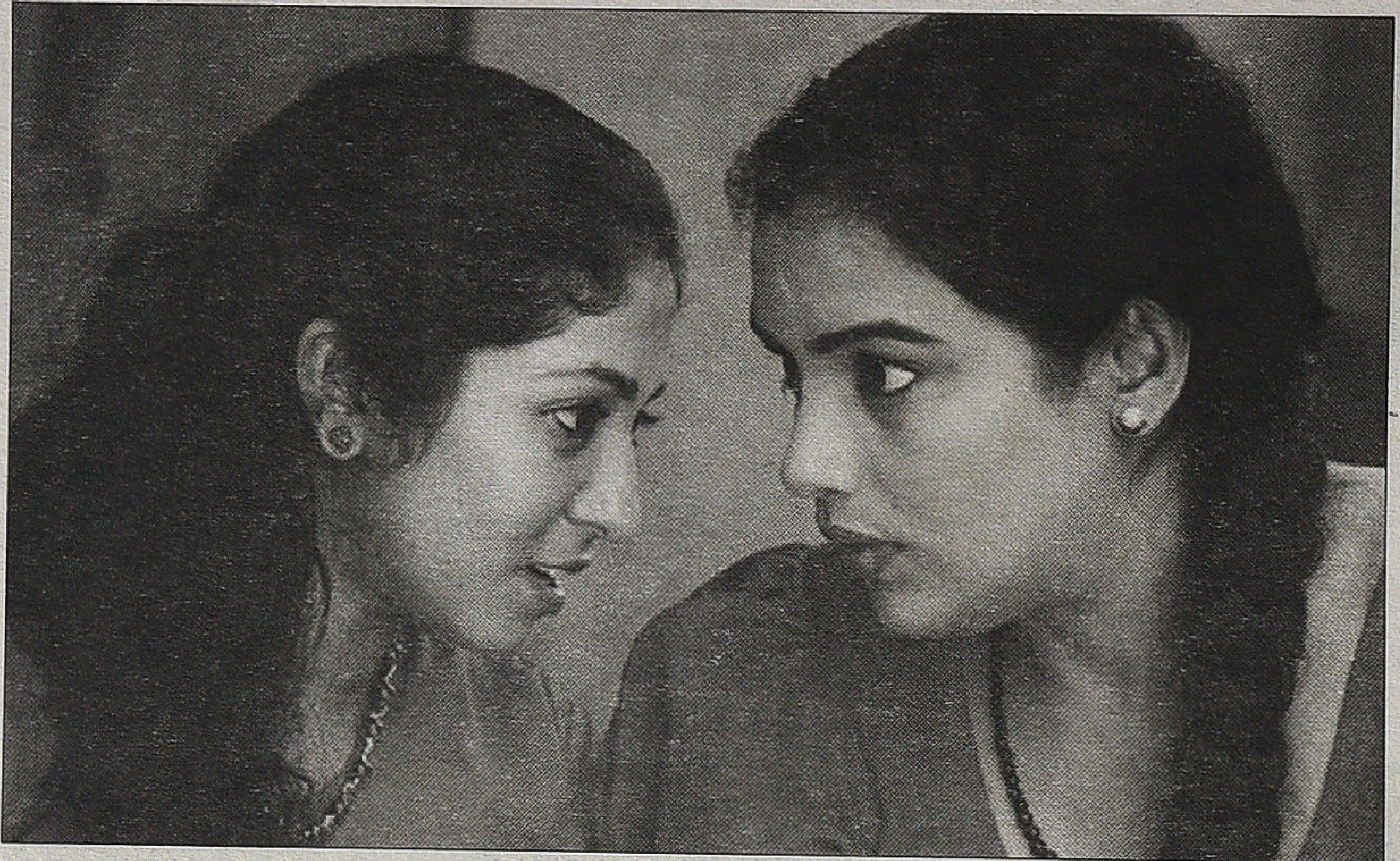
'இத்ர மாத்ரம்' என்பதைத் தமிழில் 'இவ்வளவுதான்' என ஏறக்குறைய மொழிபெயர்க்கலாம். சுமித்ரா என்ற 35 வயதை நெருங்கிக் கொண்டிருந்த பெண்ணின் மரணத்திலிருந்து படம் தொடங்குகிறது. அவள் மரணத்திற்கு வரும் மனிதர்களின் ஓர்மைகளின் வழி படம் நீள்கிறது.

படத்தின் பட்ஜெட் ஒரு கோடி ரூபாய். 'சால்ட் அண்ட் பெப்பர்' படத்தின் வழி பெரும் கவனத்திற்கு உள்ளான நடிகை சுவேதா மேனன், தனது திரைவாழ்வில் உருப்படியான இரண்டாம் சுற்றை தொடங்கியிருக்கும் விஜி மேனன், மலையாள சினிமாவில் தவிர்க்கவே முடியாத நெடுமுடி வேணு, இயக்குநர் பரதனின் மனைவி கே.பி.ஏ.சி. லலிதா என பல முக்கிய நடிகர்கள் இந்த ஒரு கோடி பட்ஜெட்டுக்குள் நடித்துக் கொடுத்திருக்கிறார்கள். (இயக்குனர் கோபிநாதனோடு பேசிக்கொண்டிருக்கையில் சொன்னார்: "இவர்கள் அத்தனை பேரும் ஒப்புக்கொண்டது கல்பற்றா நாராயணன் என்ற எழுத்தாளனை முன்னிட்டு.")

இத்திரைப்படம் மொத்தம் ஏழு நாட்களே திரையரங்கத்தில் ஓடியது. அதிலும் இரண்டு நாட்கள் சிபிஎம் வேலை நிறுத்தத்திலும், சினிமா சார்ந்த வேலை நிறுத்தத்திலும் போய் விட்டது. ஆக ஓடியது ஐந்து நாட்கள் மாத்திரமே. ஆனால், நஷ்டம் ஒன்றும் இல்லை. சாட்டிலைட் உரிமை ஒரு கோடி ரூபாய்க்கு போனது. மலையாள சினிமாவை சாட்டிலைட் வாழ வைக்கிறது. நல்ல தொகை கொடுக்கிறார்கள். சில படங்களுக்கு, துவங்குவதற்கு முன்பே பணம் கிடைக்கிறது. தமிழ் சினிமா போல அடிமாட்டு விலைக்குப் படங்களை வாங்கும் பழக்கம் அங்கு இல்லை. கைரளி டிவி சேர்மனாக மம்மூட்டி இருந்தபோது உண்டாக்கிய ஏற்பாடு இது என்கிறார்கள். ஓரளவிற்கு நல்ல படங்களை சாட்டிலைட் காப்பாற்றி விடுகிறது. அதன்பின், 'இத்ர மாத்ரம்' விருதுகள் வாங்கியது. இத்துடன் வெளிநாட்டு உரிமை போன்றவற்றில் வரும் வருமானமும் சேர்ந்து தயாரிப்பாளரைக் காப்பாற்றி விடுகிறது.

இந்தப் படத்தின் குழுவினரை, திருவனந்தபுர திரைப்பட விழாவில் (ஐ.எஃப்.எஃப்.கே) 'இத்ர மாத்ரம்' திரையிட்ட அன்று மதியம், ஹொரிஸான் ஹோட்டலில் பாரில் நான் சந்தித்தேன். படத்தின் இரண்டு தயாரிப்பாளர்கள், இயக்குனர், இணை இயக்குனர்கள், பி.ஆர்.ஓ. என சந்தோஷமாக, இணக்கமாக குடித்துக்கொண்டு இருந்தார்கள். தயாரிப்பாளர் சந்தோஷமாயிருந்தார். போட்ட பணம் வந்துவிட்டது. இனி அடுத்த புராஜெக்ட்தான் என்றார்.

மலையாள சினிமாவின் மிகப்



பெரிய பலம் என்று நான் நம்புவது இன்னும் சென்னை போன்ற மையப்படுத்தப்பட்ட, எல்லாவற்றையும் தன்னிடம் மாத்திரமே வைத்திருக்கிற ஒரு நகரத்தை அது சினிமாவுக்கு உருவாகவிடாமல் தடுத்திருப்பதுதான். இயக்குனரோ / நடிகரோ / தொழில்நுட்பக் கலைஞரோ / உதவி இயக்குனரோ தன் சொந்த ஊரிலேயே வாழ்கின்றனர். தேவையை ஒட்டி எந்த ஊரில் படப்பிடிப்போ அங்கு சந்திக்கிறார்கள்; விவாதிக்கிறார்கள்; படமெடுக்கிறார்கள்; பிரிகிறார்கள். சாதாரணமாக முப்பது நாட்களில் ஒரு படத்தைத் தீர்ப்பது அவர்கள் வாடிக்கை.

இயக்குனர் பிளஷியை படப்பிடிப்பு இல்லாத சமயத்தில் தன் பிள்ளைகளை ஸ்கூட்டரில் பள்ளிக்குக் கொண்டுபோய் விடும் அப்பாவாய் திருவெள்ளாவில் காணலாம். கலாபவன்மணி சாலக்குடியில் நண்பர்களோடு சேர்ந்து சந்தோஷமாய் ஆட்டோ ஸ்டாண்டில் நிற்பதுண்டு. நடிகர் மாலா அரவிந்தனை அவருடைய ஊரில் பார்க்கப் போனால் பேருந்து நிலையத்திற்கு கைனடிக் ஹோண்டாவில் அவரே வந்து அழைத்துப் போவார். எல்லோரும் அவரவர் சொந்த மண்ணில் வேரோடும் விழுதோடும் நிற்கிறார்கள். மலையாள சினிமாவின் முக்கிய நடிகன் நெடுமுடி வேணு இன்னும் நெடுமுடியில்தான் வசிக்கிறார்.

மிகச் சாதாரண பின்புலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள்; பள்ளி ஆசிரியராக இருப்பவர்; அரசு ஊழியர், வெளிநாடு சென்று திரும்பியவர், குறுந்தொழில் செய்பவர்... இப்படி எல்லோரும் அங்கு சினிமாவில் எதையும் இழக்காமல் பங்கெடுக்க முடிகிறது. சினிமாவுக்காக வாழ்வின் சகலத்தையும் காவுகொடுக்கும் துர்பாக்கியம் மலையாள சினிமாவில் உறுதியாக இல்லை. இங்கு தாம் பரத்திலேயே வைத்து நம் அத்தனை உணர்ச்சிகளையும் மகிழ்ச்சியையும் சுதந்திரத்தையும் பிடுங்கிக் கொண்டே உள்ளே செல்ல அனுமதிக்கிறார்கள்.

தமிழ் சினிமாவின் பெருந்துயரமே இங்கு படம் எடுக்கும் / படம் எடுக்காத / எல்லோரும் சென்னையிலேயே வாழ்ந்தாக வேண்டும். சென்னை வாழ்க்கை என்பது அன்றாடம் துயரங்களை எதிர்கொள்ளும் ஏற்பாடு. சொந்த ஊரும் மனிதர்களும் எங்கோ கிடக்க, எம்.ஜி.ஆர். நகரிலும் ஜாபர்கான் பேட்டையிலும் தசரத புரத்திலும் நகரத்தின் இண்டு இடுக்குகளில், சிறிய அடுக்கு அறைகளில், தண்ணீர் கேன் துணையாகத் தரையில் படுத்தபடி, விட்டத்தைப் பார்த்தவாறு சளைக்காது ‘புனைந்து’ கொண்டிருக்கிறார்கள், தமிழ் கூறும் நல்உலகத்தை புலாங்கிதம் அடையச் செய்யும் கதைகளை.

‘இத்ர மாத்ரம்’ குழுவினர் எங்கெங்கோ இருக்கிறார்கள். அவர்களின் ஒளிப்பதிவாளர் தவிர்த்து யாரும் முழுநேர சினிமாக்காரரர் இல்லை. இயக்குனர் கோபிநாதன் கோழிக்கோடு பல்கலைக்கழகத்தின் பேராசிரியர்; இசையமைப்பாளர் ஜெய்சன் ஏற்றுமானூரில் பள்ளியின் இசை ஆசிரியர்; இணை இயக்குனர் ஜீவன் ஒரு சிறிய விளம்பர நிறுவனம் வைத்திருக்கிறார்; கல்பற்றா ஓய்வு பெற்ற கல்லூரி ஆசிரியர். இவர்கள் ‘இத்ர மாத்ரம்’ வேண்டி ஒன்று சேர்கிறார்கள். படம் வெளிவருகிறது. ஐந்து தினங்கள் ஓடுகிறது; கவனிக்கத்தகுந்த திரைப்படம் ஆகிறது. மொத்தக் குழுவும் சொந்த வாழ்க்கைக்குத் திரும்பிவிடுகிறது. கோபிநாதன் மறுபடியும் பல்கலைக்கழக வளாகத்தில்; ஜெய்சன் வகுப்பறையில் குழந்தைகளுக்கு இசை பயிற்றுவித்துக் கொண்டிருக்கிறார்; ஒளிப்பதிவாளர் தன் சொந்த ஊரில் ஏகாந்தமான வாழ்வை வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறார். இணை இயக்குனர் ஜீவன் தன் தொழிலுக்கு திரும்புகிறார். மீண்டும் இவர்களின் கனவு மறுபடியும் ஒன்று கூடினால் ஒன்று சேர்வார்கள்.

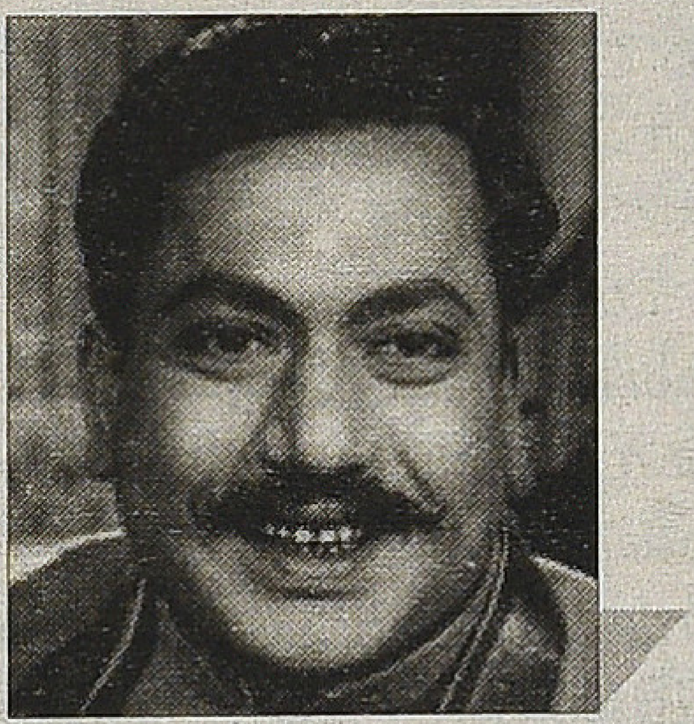
‘இத்ர மாத்ரம்’ படமே மலையாள சினிமா அல்லது இத்தன மாத்திரமாகவும் இருக்கிறது. மலையாள சினிமா என்பது இன்னும் துல்லியமாக இருக்கக்கூடும்.

பின் குறிப்பு: சமகாலத்தில் ட்டி.பி. ராஜீவனின் நாவலை பாலமேறி மாணிக்கம், ‘ஒரு பாதி இரா கொலைப் பாதகம்’ என்ற பெயரில் திரைப்படமாக எடுத்து வெளிவந்தது. 1957இல் இடதுசாரி அரசாங்கம் பதிவியேற்பதற்கு முதல் நாள் இரவு வடக்கன் கேரளத்தில், கண்ணொரு பாகத்தில் பாலேறி கிராமத்தில், மாணிக்கம் என்ற பெண் வன்புணரப்பட்டு கொலை செய்யப்படுகிறாள். அந்த உண்மை சம்பவத்தை சம காலத்தில் ஒருவர் ஆராயத் தொடங்குவதாகப் படம் வெளிவருகிறது. இந்த ஆறு வருடங்களில் மலையாளத்தில் வந்த சிறந்த படம் என இதனைக் கருதுகிறேன். நிறைய விவாதங்களை இப்படம் தொடங்கும். தலித் விடுதலை, இடதுசாரி தத்துவம், சுதந்திர வாழ்வு, பெண்ணியம் என பல தளங்களில் காத்திரமான கேள்விகளை இத்திரைப்படம் எழுப்புகிறது. இத்திரைப்படத்தையும் நாவலுக்கு துரோகம் செய்யாத திரைப்படம் என்று மலையாள இலக்கியவாதிகள் சொல்கிறார்கள்.

வி.கே. ராமசாமி

பழுத்த அனுபவம்

உஷாதீபன்



எல்லோருக்கும் பிடித்தமான, யாராலும் வெறுக்க முடியாத ஒரு நடிகர் இருக்க முடியும் என்றால் அவர் திரு வி.கே. ராமசாமி தான். எல்லோராலும் விரும்பப்பட்ட, கலகலப்பான, சீரியஸான நடிகர். ஏற்றுக்கொண்டிருக்கும் வேஷத்திற்குத் தகுந்தமாதிரிக் குரலை மாற்றிப் பேசுவது; நடையை, உடல் மொழியை நெளித்துக்கொள்வது; வசனங்களை வழக்கமான போக்குக்கு மாறாக வலியக் கோணல்படுத்தி உச்சரிப்பது போன்ற சில்மிஷங்கள் எல்லாம் செய்யாத நடிகர்!

வி.கே. ராமசாமி ஏற்காத வேஷமில்லை; பேசாத வசனமில்லை. முதலாளி, தொழிலாளி, அப்பா, தாத்தா, அண்ணன், தம்பி, கணக்கப்பிள்ளை, வேலைக்காரன், கூலிக்காரன், கடத்தல்காரன், காவல்காரன், போலீஸ், இன்ஸ்பெக்டர், அதிகாரி, தொழிலதிபர், டாக்டர், வக்கீல், குமாஸ்தா, ராஜா, மந்திரி, புலவன், சேவகன், தூதுவன், அடப்பக்காரன், நாயகனுக்கு நண்பன், விதூஷகன், நல்லவன், கெட்டவன், பைத்தியம், கோமாளி, வில்லன் இன்னும் என்னென்ன உங்களுக்குத் தோன்றுகிறதோ அத்தனையையும் சேர்த்துக் கொள்ளுங்கள் இப்படி எல்லாவிதமான வேஷங்களையும் செய்து முடித்துவிட்டவர் இவர். ஆனாலும் ஒரு ரசிகனுக்கும் இவர் அலுக்கவில்லை. வி.கே.ஆரா...? என்று அவர் வந்தால் நெருக்கமாகத்தான் உணர்ந்தார்கள் எல்லோரும்.

ஏற்றுக்கொண்டிருக்கும் எந்தக் கதாபாத்திரத்திற்குள்ளும் வேஷத்திற்குள்ளும் சென்று ‘பச்’சென்று பசை ஒட்டிய மாதிரி உட்கார்ந்துகொள்ளும் திறமை வி.கே.ஆருக்கு உண்டு. இத்தனைக்கும் நாம் அடிக்கடி கேட்டுக் கேட்டு மகிழ்ந்த அதே வெண்கலக் கணீர்க் குரல்தான் எல்லாப் படத்திலும் ஒலிக்கும். ஆனால், பேசும் வசனங்கள் பளீரென்று ஸ்ருதி சுத்தமாக டிஜிட்டலைஸ் பண்ணியது போல் கேட்கும். ஏற்ற இறக்கத்தோடு காதுக்கு வந்து சேர்ந்து, அதன் பொருளை, அந்தக் கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தை அப்பட்டமாக வெளிப்படுத்தி நிற்கும். வில்லன் பாத்திரம் ஏற்றிருந்தார் என்றால், அவர் மேல் நமக்குக் கோபம் வரும்; எரிச்சல் வரும். இவன் ஒழியமாட்டானா என்று இருக்கும். ஏன் வி.கே.ஆர். இதையெல்லாம் செய்றாரு? என்று தோன்றும். நகைச்சுவைப் பாத்திரமென்றால் அவரோடு சேர்ந்து நாமும் நம்மை மறந்து சிரித்துக் கும்மாளமிட வேண்டியிருக்கும். அல்லது அதன்பிறகு, நினைத்து நினைத்துச் சிரிக்க வேண்டியிருக்கும்.

வி.கே. ராமசாமி, தனது 18ஆவது வயதிலேயே அறுபது வயது முதியவர் வேடத்தை ஏற்று நடித்தவர். எத்தகைய ஒரு திறமை உண்டு என்று உணர்ந்திருந்தால் அவர் மேல் இந்த

வயதைத் திணித்திருப்பார்கள்? கிழவனாய் ஆக்கியிருப்பார்கள்? நாடக அனுபவம் அவருக்குத் தந்த கடுமையான பயிற்சியின் விளைவு அது. அதைப் பயிற்றுவித்தவர்களும், அந்தப் பயிற்சிகளுக்காக அன்றாடம் அங்கே கடைப்பிடிக்கப்பட்ட ஒழுங்கும் கட்டுப்பாடும் பின்னோக்கி நினைத்துப் பார்த்து பிரமிக்க வைக்கிறதல்லவா?

வி.கே.ஆர். திறமைக்கு இரண்டே இரண்டு காட்சிகள். ஒன்று நகைச்சுவை, இன்னொன்று சோகம்.

வி.கே.ஆர். புராணம்? அது எதற்கு? அவர் பிறந்தது, வளர்ந்தது, நாடகங்களில் பயின்றது, சினிமாவுக்குள் நுழைந்தது, பட்டங்கள் வாங்கியது அதெல்லாம் இங்கே எதற்கு? அது அறியத்தான் கணினி இருக்கிறதே... விக்கிபிடியா இருக்கிறதே... அங்கேயும் இல்லையென்றால், எங்கேயிருந்தாலும் கூகிள் எடுத்துக் கொடுத்துவிடப் போகிறான். யார் வேண்டுமானாலும் பார்க்கலாம், எளிமையாகச் சொல்லிவிடலாம்.

சரி விஷயத்துக்கு வருகிறேன். முதலில் நகைச்சுவைக் காட்சி.

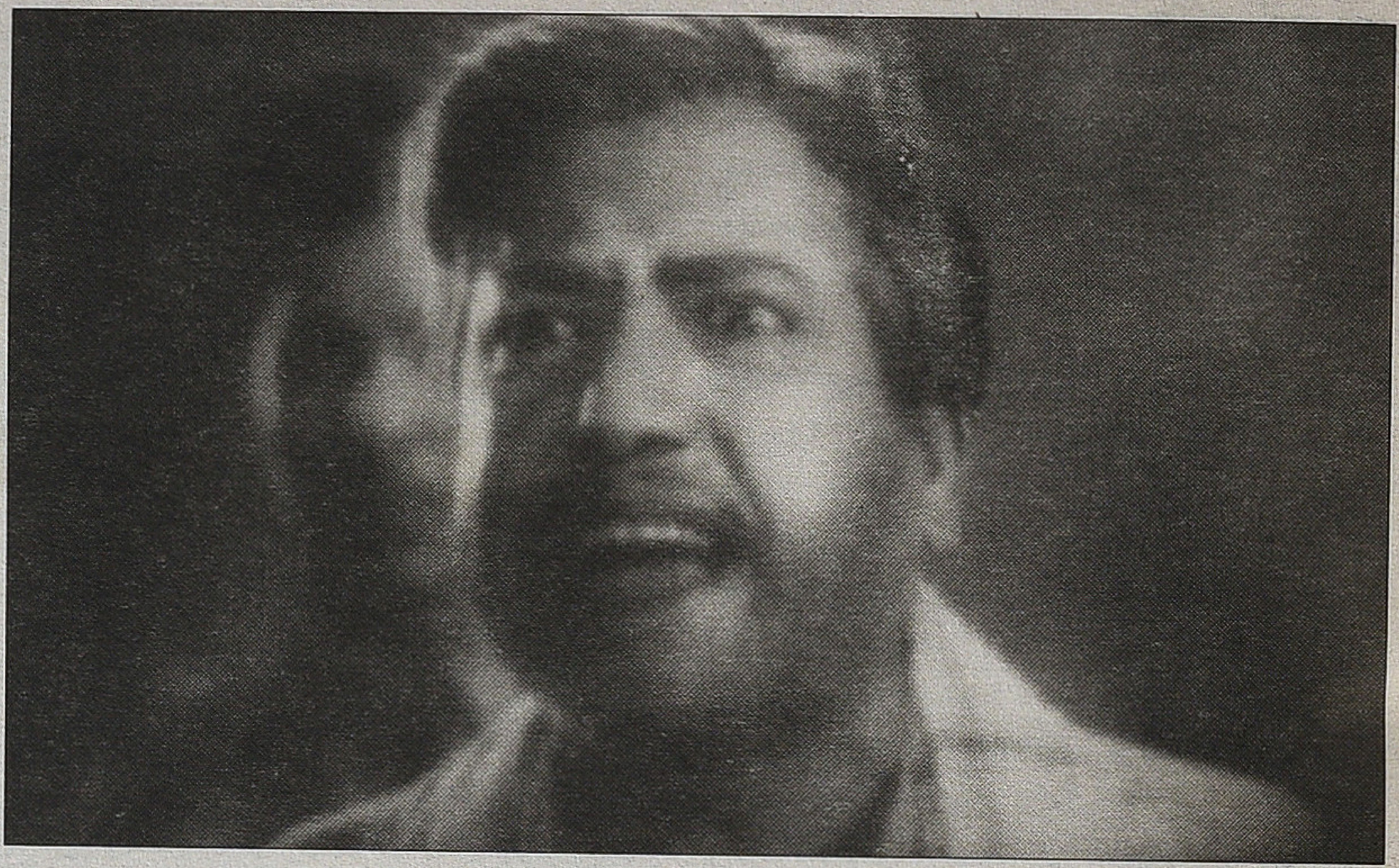
நகைச்சுவையில் வசனங்கள் மூலமாக, சட்டென்று புரியாமல், நினைத்துப் பார்த்துப் புரிந்துகொள்ள வைத்து சிரிக்க வைப்பது ஒரு வகை. அப்படியான வசனத்தை அதன் குணாம்சத்திற்கு ஏற்றாற்போல் தன்னைத் தயார்படுத்திக்கொண்டு நடிகர் வெளிப்படுத்த வேண்டும். அப்படியான ஒரு காட்சிதான் இது.

“ரத்னம், அய்யா சாப்டாரா...?” எஜமானியம்மாளின் கேள்வி. சௌகாரின் கம்பீரம், மிடுக்கு.

“எஜமான் சாப்டலம்மா... பசியில்லேன்னு சாப்பாட்டையே திருப்பி அனுப்பிச்சிட்டாரு...” பட்லர் ரத்னமாக யூனிஃபார்மில் பணிவாய் நிற்கும் வி.கே.ஆரின் பதில்.

“சாப்பிடலியா...? இப்போ எங்கிட்டே சாப்டேன்னு ஃபோன்ல சொன்னாரே...?”

“அப்போ, வேறே யார்ட்டயாச்சும் இன்னொரு சாப்பாடு கொடுத்து விட்டீங்களா...?” அப்பாவித்தனமாகக் கேட்கும் பட்லரின் கேள்வி.



“ஷட் அப்...”

இந்தக் காட்சியை நினைவிருக்கிறதா? படம்: ‘உயர்ந்த மனிதன்’. படமா அது,காவியம்! இந்தப் படத்தில் நடிகர் திலகம் ஏற்றதுபோலான ஒரு பாத்திரத்தை வேறு எந்தக் கொம்பனாலும் ஆயுசுக்கும் செய்ய முடியாது. தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றைப் பேசும்போது, இந்தத் திரைப்படத்தில் நடிகர் திலகத்தின் தொழிலதிபர் ராஜூ காரெக்டரை, அத்தனை அழகியலாக, கம்பீரமாக வெளிப்படுத்தி ஸ்தாபித்த நடிப்பின் உயிரோட்டத்தைப் பேசாமல் விட்டால், அது அவருக்கு நஷ்டமில்லை; அந்த விழுமியம் ஆயுளுக்கும் திரை உலகிற்குத்தான் நஷ்டமாக அமையும்.

அந்தக் காட்சியை மீண்டும் கண்ணுறுங்கள். தனக்குச் சம்பளம் தரும் ஒரு எஜமானியிடம், எத்தனை பணிவாகவும் பயத்தோடும் அளவோடும் பேச வேண்டும்? அதை விட்டு விட்டு, ஏதேனும் தப்பாய்ச் சற்றுக் கூடுதலாய்ப் பேசப் போக, வேலை போய்விட்டால்; சோற்றுக்குத் தாளம் போட வேண்டும் என்கிற நிலையில், இப்படி அறியாக் குசும்பு போல் கேட்கலாமா? அத்தனை கண்டிப்பு மிக்க எஜமானியிடம் நினைத்ததை, மனதில் தோன்றியதைப் பேசிவிட முடியுமா? மனதில் தோன்றினாலும் வாயில் வரலாமா? பணிவு, பயம் அத்தனையையும் பவ்யமாக வெளிப்படுத்திக் கொண்டு, படித்த, நிர்வாகத் திறனுள்ள புத்திசாலியான ஒரு எஜமானியம்மாளிடம், “வேறே யார்ட்டயாவது இன்னொரு சாப்பாடு கொடுத்து விட்டீங்களா?” என்று அறியாத்தனம் போல் ஊமைக் குசும்பாய்க் கேட்டால் என்னாவது? முதலில் கேட்கலாமா இப்படி? அந்த அளவுக்குக் கூடவா ஒரு எஜமானிக்கு புத்தி இருக்காது? அதுவும் யாரைப் பொறுப்பாய் நினைத்து, அக்கறையாய் சாப்பாடு கொடுத்துவிட்டோரோ அவரிடமே, “எஜமான் சாப்டாரா?” என்று கேட்கும்போது, எப்படி வேறு ஒருத்தரிடம் இன்னொரு சாப்பாட்டைக் கொடுத்து விட்டிருக்க முடியும்? யாராவது அப்படிச் செய்வார்களா? எத்தனை பெரிய கேலியான கேள்வி இது? இந்தக் கேள்வியை படு அப்பாவித்தனமாக, குசும்பையும் கேலியையும் உள்ளே பொதிந்து கொண்டு, ஒன்றுமே அறியாத பாவம் போல், அடக்க ஒடுக்கமான பணியாளனைப் போல், வி.கே.ஆர். சற்றே குனிந்து நின்று பவ்யமாய்க் கேட்கும் போது, தியேட்டரிலே பொத்திக்கொண்டு சிரித்தவர்கள் அநேகம்.

ஏன் பொத்திக்கொண்டு சிரித்தார்கள்? தாங்கள் அப்படிக் கமுக்கமாய்ச் சிரிப்பதுகூட எஜமானி சௌகார் ஜானகி அவர்களுக்குக் கேட்டுவிடக் கூடாதே என்று பயந்துதான். அப்படிக் காட்சியோடு ஒன்றியவர்கள் நம் ரசிகர்கள். என்ன ஒரு அபாரமான நகைச்சுவை? இந்த நகைச்சுவை முதல்முறை பார்க்கும் போது சட்டென்று உடனே புரியாமல், இதை அதன் சரியான

விகிதத்தில் புரிந்துகொள்ளவும் சிரித்து சிரித்து மாளவும் இந்த மொத்தத் திரைக் காவியத்தையும் திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தவர்கள் ஏராளமானோர்.

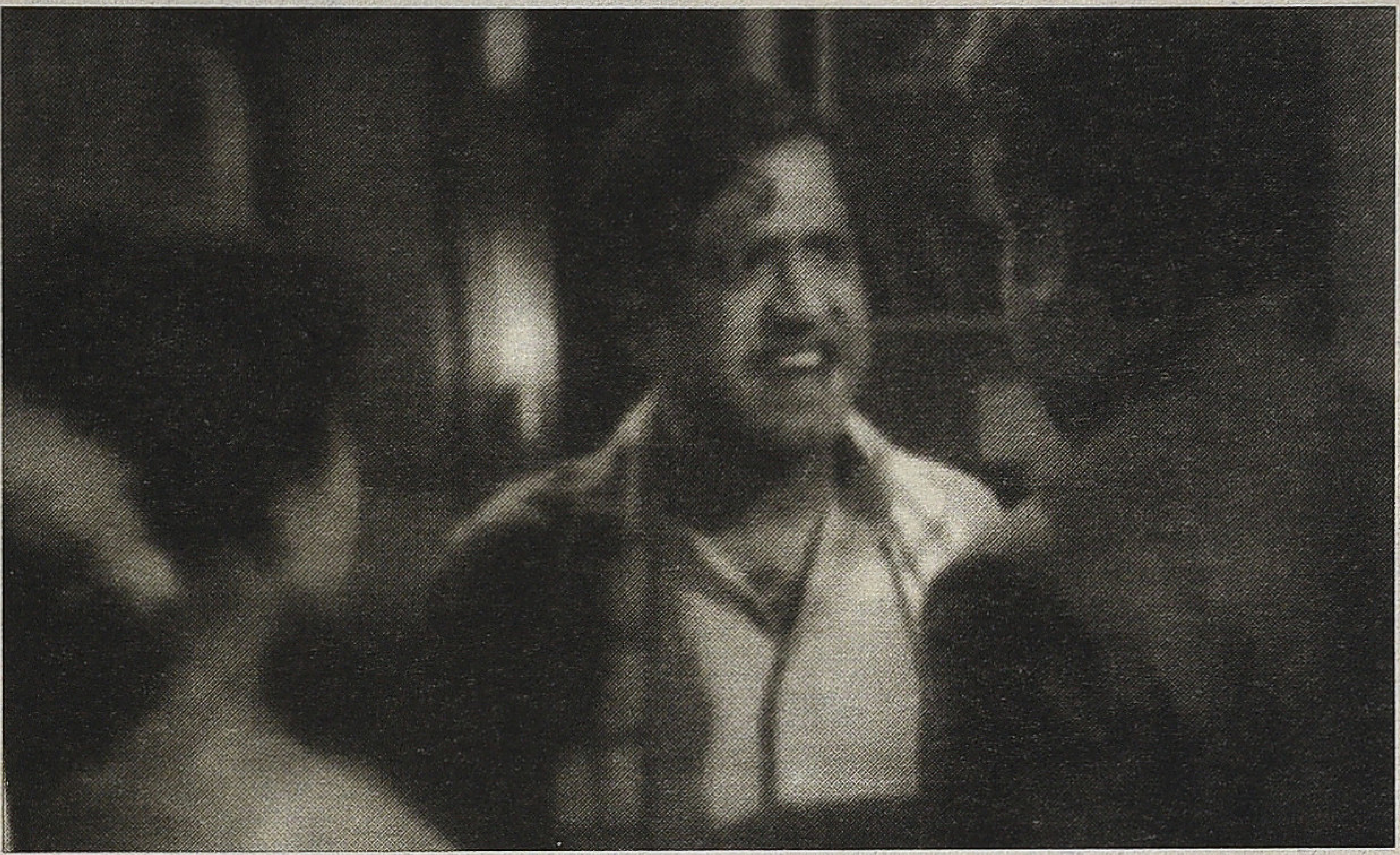
"குண்டு மூஞ்சி, குண்டு மூஞ்சி" என்று தன்னை அன்பாய்க் கொஞ்சும் ராணி மனோரமா பின்னாலேயே சுற்றுவார் இப்படத்தில். "ஷட் அப்..." என்கிற சௌகாரின் ஒரு சத்தத்தில் நடுங்குவார் பாருங்கள்... அங்கே நாமும் ஒடுங்கிப்போவோம். ஜானகியம்மாளின் குரலுக்கும் அந்த மிடுக்குக்கும் அத்தனை மவுசு. அவரை மாதிரி ஒரு பழுத்த அனுபவமிக்க முதிர்ந்த நடிப்பை வெளிப்படுத்தும் நடிகையைப் பார்க்க முடியுமா இன்று? எத்தனை படங்களில் சிவாஜிக்குப் பொருத்தமான ஜோடியாய் வாழ்ந்தார்.

இத்தனை நாள் ரசிக்காமல் இருந்தீர்கள் என்றால், இப்போது 'உயர்ந்த மனிதன்' படத்தைத் திரும்பப் போட்டுப் பாருங்கள். இந்த நகைச்சுவைக் காட்சியில் உங்களுக்குச் சிரிப்பே வரவில்லையென்றால் உங்களுக்கு உடல், மனக் கோளாறு இருக்கிறது என்று பொருள்.

சோகத்தையும் இதைப்போல் தன்னோடு சேர்ந்து அனுபவிக்க வைத்த வி.கே.ஆரின் பிறவி நடிப்பை இன்னொரு உருக்கமான காட்சியில் காணுங்கள்.

இதைத் திரையில் வந்த அளவுக்கு, காட்சிப்படுத்திய அளவுக்கு அத்தனை துல்லியமாக என்னால் எழுத்தில் வெளிப்படுத்த முடியுமா தெரியவில்லை. இந்த இடத்தில் இந்தக் காட்சிக்கு யு.ட்யூப் போட்டுக் காட்டுவதுதான் பொருத்தமாக இருக்கும். அது ஓட ஓடக் காட்சியின் வீர்யத்தை விளக்க வேண்டும். அப்படி ஓடி, காட்சியின் வீர்யத் தன்மையில் நானே ஒரு வேளை திரும்பவும் லயித்து விட்டேனென்றால்? எங்கே விளக்குவது? பார்வையாளர்களும் தங்களை நிச்சயம் மறந்து போகக் கூடும். அப்படி நம்மை மறந்து, நம் அருகே இருப்பவரை மறந்து, லயித்து ஒன்றி, உருகிப் போகும் காட்சி இது.

அது, 'பார் மகளே பார்' திரைப் படம். பட்டு என்பவர் எழுதிய 'பெற்றால்தான் பிள்ளையா' என்கிற நாடகத்தைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட படம். திரைக்கதை வலம்புரி சோமநாதன். வசனம் வழக்கம்போல் ஆரூர்தாஸ். பீம்சிங்கின் எத்தனையோ திரைக்காவியங்களில் இதுவும் ஒன்று. நடிகர்திலகத்தை வைத்து, அவர் திறமையை மதித்து, அவருக்குப் பொருத்தமாகக் கதையமைத்து, காட்சிகளைச் செதுக்கி வெற்றி கண்டவர்களில் ஏ.பீம்சிங் மிக முக்கியமானவர். இந்தப் படத்தில் தொழிலதிபர் சிவலிங்கம் பாத்திரம் நடிகர்திலகத்திற்கு. அவரது கம்பீரம் போலவே படத்தையும் தன் நடிப்பால் தூக்கி நிறுத்தியிருப்பார். அவரது ஆப்த நண்பராக ராமசாமிப் பிள்ளை (ராமு) என்கிற கதாபாத்திரம் திரு. வி.கே.ஆர். அவர்களுக்கு.



தன் தொழிலில் மிகவும் நொடித்துப் போய் ஏழ்மை நிலையில் இருப்பார் ராமு. இந்நிலையில் தொழிலதிபர் சிவாவின் இரண்டு பெண்களான சந்திரா, காந்தா இருவரில், சந்திராவுக்குத் திருமண நிச்சயதார்த்த விழா வரும். அதற்கு, தன் பால்ய நண்பன்தானே என்ற ஆசையில், நெருக்கத்தில், அழைப்பில்லாவிட்டாலும் மனைவியோடு வந்துவிடுவார் ராமசாமிப்பிள்ளை. "அய்யா, வாங்க... எஜமான், அய்யா" என்று ஆவலோடு சிவாஜியை நோக்கிக் கூவிக்கொண்டே வேலைக்காரர் ஏ. கருணாநிதி, வி.கே.ஆர்.ஐயும் அவரது மனைவியையும் சிவாஜியிடம் அழைத்து வருவார்.

"சிவா... சிவா...'' என்று கூறிக்கொண்டே தன் ஆப்த நண்பனை நோக்கி ஆவலோடு நெருங்கி, இரு கைகளையும் பற்றுவார் ராமு. தன் இருப்பில் மிகவும் கௌரவம் பார்க்கும் தொழிலதிபர் சிவாவுக்கு, வாழ்க்கையில் நொடித்துப் போன ராமு இப்படி வறுமைக் கோலத்தோடு வந்து எல்லோர் முன்னிலையிலும் தன்னை நெருக்கமாகத் தொட்டு வாய்விட்டுச் சத்தமாக அழைப்பது பொறுக்காது. அவரிடமிருந்து சட்டென்று விலகி, "ஆவ்... ஏன் இங்க நிக்கிறீங்க... எல்லாரும் உள்ளே போய் உட்காருங்க... உட்காருங்க..." என்று சுற்றியிருப்பவர்களைப் பார்த்துக் கூறி, கூட்டத்தை அங்கிருந்து விலக்குவார். "மானேஜர் எல்லாரையும் உட்கார வைங்க" என்று தொடர்ந்து கூறிக் கொண்டே, "ஹலோ டாக்டர்... வாங்க வாங்க..." என்று ஒருவரோடு அவ்விடத்தை விட்டுச் சட்டென்று அகன்று விடுவார்.

தன்னை வரவேற்காது, கண்டு கொள்ளாது சிவா சட்டென்று அவ்விடம் விட்டு அகன்றது ராமுவின் மனத்தைக் காயப்படுத்தும். அலட்சியப்படுத்துவது புரியும். இதற்குள் சௌகார் அங்கே வந்து இவர்களைப் பார்த்து, "அண்ணா... வாங்க... வாங்க.. .பார்வதி..!!" என்று பாசத்தோடு ஆவலோடும் வரவேற்க, "லட்சுமி, எங்களையெல்லாம் மறந்திட்டியா?" என்று ராமுவின் மனைவி கேட்டுக்கொண்டே நெருங்குவார். "அதெல்லாம் அப்புறம் பேசிக்கலாம், முதல்ல உள்ள வாங்க... வாங்கண்ணா'' என்று சௌகார்

கூப்பிட, மனவருத்தத்தை வெளிக் காண்பிக்காமல், "பரவாலம்மா, நாங்க இங்கயே இருக்கோம்" என்பார் ராமு. "என்னண்ணா இது, உள்ளே வந்து சந்திராவை ஆசீர்வாதம் பண்ணுங்கண்ணா... பாருங்க... அங்கே நிக்கிறாரே அவர்தான் மாப் பிள்ளை... ரொம்பப் படிச்சவரு..." என்று கூறும்பொழுது, சிவா அங்கு வேகமாய் வந்து, தன் மனைவியைக் கண்டிப்பார். "லட்சுமி, என்ன இங்க வந்து பினாத்திக்கிட்டிருக்கே... போய் வேலையைப் பார்..." என்று கோபப்படுவார். இது மிகவும் அவ மானமாகப் படும் ராமுவுக்கு. சிவாவைப் பார்த்துச் சொல் வார்: "சிவா, உனக்கு விருப்பம் இல்லைன்னா என்னை வெளில போன்னு சொல்லிடு... இப்படி ஒரேயடியா உதாசீனமா நடந்துக் காதே... அழைப்பில்லாம வந்தது தப்புத்தான். அதுக்காக, உன் பழைய சிநேகிதன்ங்கிற முறையில தயவு செஞ்சு என்னை மன்னிச்சிரு..'' என்பார்.

இப்படி சத்தமாய் என்னென் னவோ பேசி, மானத்தை வாங்கப் பார்க்கிறானே, என்று பல்லைக் கடித்துக் கொண்டே, யாருக்கும் கேட் காமல் மெதுவாக, "டேய், நில்றா..." என்று தடுப்பார் சிவா. "நான் இப்போ என்ன சொல்லிட்டேன்... ஏன் இப்படியெல்லாம் பேசறே..." என்பார். ராமு வேதனையோடு பதிலுரைப்பார்.

"எல்லாம் எனக்கும் புரியும்ப்பா... நான் ஒண்ணும் முட்டாளல்ல. இந்தா பார் சிவா, ஓடம் வண்டில ஏறும், ஒரு நாளைக்கு வண்டியும் ஓடத்துல ஏறும்."

"எல்லாரும் இப்படிப் பார்க்கு றாங்களே... இப்படி வழிய மறிச்சுப் பேசிக்கிட்டிருக்கியே... என் கௌர வம் என்னடா ஆகுறது..."

"அப்டீன்னா நீ எங்கிட்டப் பேச றதே, உனக்குக் கௌரவக் குறைச் சல்னு சொல்றியா?"

"என்னடா ஃபூல் மாதிரிப் பேசறே... பேசாம உட்காரு... எல் லாம் அப்புறம் பேசிக்கலாம்... மானம் போகுது..." இந்தப் பதிலைக் கேட்டு, தன் கட்டுப்பாட்டை இழந்து விடுவார் ராமு.

"டேய், நிறுத்துறா... என்னடா பெரிய மானத்தை கண்டவன் நீ...?"

"ராமுஊஊஊஊஊஊ.....!!!"

"பேசாதே...!!... நன்றி கெட்ட வனே... உன் குடும்பத்துக்கு நான் எவ்வளவு நன்மைகளைச் செய்தி ருக்கேன்... அதையெல்லாம் மறந் திட்டு, என்னை எவ்வளவு கேவ லமா நினைச்சிட்டே... எவ்வளவு கௌரவக் குறைச்சலாப் பேசறே... கௌரவமாம் கௌரவம்... டேய்... உன் குடும்ப கௌரவம் எந்த லட் சணத்துல இருக்குன்னு உனக்குத் தெரி யாதுடா... எனக்குத்தான் தெரியும்... அதோ பார்..!!" என்று மாடிப் படியில் நின்று கொண்டிருக்கும் சந்திரா (விஜயகுமாரி), காந்தா (புஷ் பலதா) ஆகியோரைக் காண்பித்துத் தொடருவார்.

உணர்ச்சிமயமான இந்தக் கட்டத் தில் தியேட்டரே கப்சிப் என்று கிடக்கும். பார்வையாளர்களே பதறு வர். மனம் கிடந்து அப்படி அடித்துக் கொள்ளும். ஆனால் ஒன்று. இந்தக் காட்சியிலே எல்லோரும் ராமுவின் (வி.கே.ஆர்.) பக்கம்தான்.

ஒவ்வொரு பாத்திரங்களை வடித்ததும், அதற்கேற்றாற் போன்று காட்சிகளை அமைத்ததும், அதற் கொப்ப உணர்ச்சிகரமாக வசனங் களைத் தீட்டியதும், அந்தந்தப் பாத்திரங்களாகவே எல்லோரும் வாழ்ந்ததும், இதென்ன படமா வாழ்க்கையா உண்மையிலேயே நடந்ததோ? என்று எண்ண வைத்து விடும். தொடரும் உணர்ச்சிப் பிழம் பான காட்சியைப் பாருங்கள்...

"இந்த ரெண்டு பொண்ல உன் சொந்த மகள் யாருன்னு உனக்குத் தெரியுமா...? தெரியாது... உனக் கென்ன, உன் மனைவிக்குக்கூடத் தெரியாது... உன் மனைவிக்கென் னடா இந்த உலகத்துக்கே தெரி யாது..."

"ராமு என்ன பேசறே...? கேர் ஃபுல்... ஷூட் பண்ணிடுவேன்... லட்சுமீஈஈஈஈ....!!!"

"அங்க என்னடா கேட்கறே... நான் சொல்றேன்... உனக்குப் பிறந்தது ஒரே ஒரு பெண் குழந்தைதான்... நர்சிங் ஹோம்ல நாட்டியக்காரி சுலோச்சனாவுக்குப் பிறந்த பெண் குழந்தையும், உன் பெண் குழந்தையும் ஒண்ணாச் சேர்ந்து, அடையாளம் தெரியாமப் போச்சு... அதோ பார், அதோ நிக்கிறானே நட்டுவன் நட ராஜன், இவனோட தங்கைதான் சுலோச்சனா. இவன் மருமகதான் இந்த ரெண்டு பேர்ல ஒண்ணு..."

"பொய்ய்ய்ய்... பொய் சொல் றான்... உங்க எல்லாருக்கும் முன் னாலயும் என்னை அவமானப் படுத்தறதுக்காக இவன் பொய் சொல்றான்... எனக்குத் தெரியும் எப்பவுமே இப்படித்தான் பொய் சொல்லுவான்... யாரும் நம்பாதீங்க... யாரும் நம்பாதீங்க..."

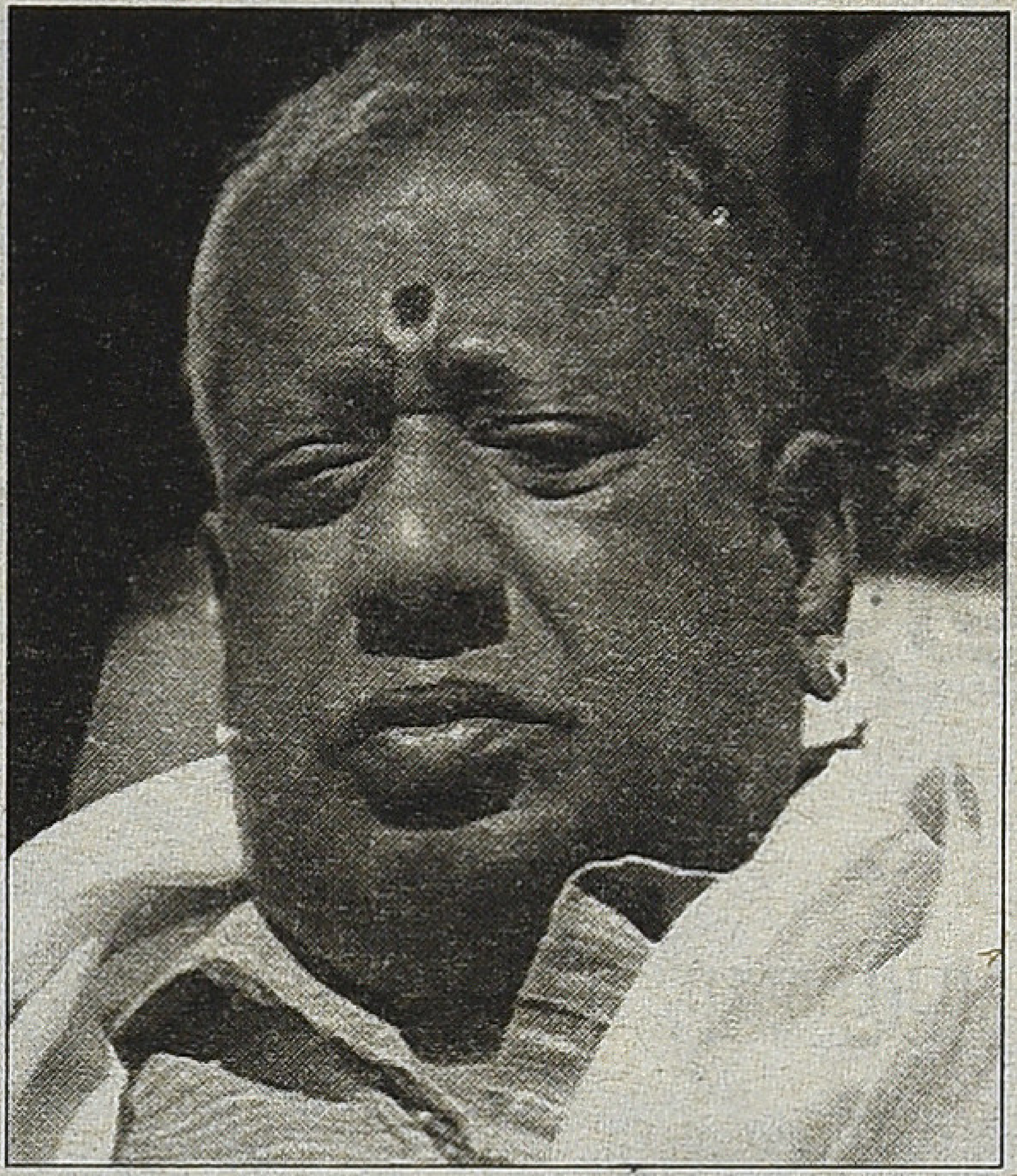
"நான் சொல்றதுல உனக்கு நம்பிக்கை இல்லேன்னா, உன் மனை விக்குப் பிரசவம் பார்த்த டாக்ட ரம்மாவையே கேட்டுப் பார்..."

“டாக்டர்... டாக்டர்... இவன் சொல்றதெல்லாம் உண்மைதானா டாக்டர்... டாக்டர்... சொல்லுங்க டாக்டர்... அவன் சொல்றது உண்மைதானா...?”

டாக்டர் பதில் சொல்லாமல் தலை குனிந்தவாறே படி இறங்கிப் போய்க்கொண்டேயிருப்பார். “டாக்டர்.....!!!”

“எங்கே சொல்லச் சொல்லு... உண்மையை மறைக்கச் சொல்லு பார்ப்போம்...” தன்னை மீறிக் கத்து வார் ராமு.

“இப்படிப்பட்ட ஒரு மர்மத்தை என் மனைவிக்குக் கூடத் தெரியாம இத்தனை வருஷ காலமா மறைச்சு வச்சிருந்தனே, எதுக்காக? உன் குடும்ப கௌரவத்தைக் காப்பாத் தறதுக்காக... இப்போ நீ சொல்றே... நான் இங்க வந்ததுனால உன் கௌரவம் கெட்டுப் போச்சுன்னு. டேய் சிவா... சாது மிரண்டா காடு கொள்ளாதுறா...”



“அண்ணா... இப்டிச் செஞ் சிட்டீங்களே அண்ணா...” சௌகார் கதறுவார்.

“லட்சுமி... என்னை மன்னிச் சிடும்மா... எனக்கிருந்த ஒரே ஒரு கட்டுப்பாட்டையும் மீறி இதனால விளையப்போற விபரீதங்களைப் பத்திக் கூடக் கவலைப்படாம எதுக்காக இந்த உண்மையைச் சொன்னேன். உன் பொண்ணை என் பையனுக்குக் கொடுக்கலைங் கிறதுக்காக அல்ல... உன் புருஷனைப் பிடிச்சு ஆட்டுதே அந்தஸ்துங்கிற பேய்... அது அவனவிட்டு ஒழியணும்ங் கிறதுக்காகத்தான்... டேய் சிவா... இனிமேலாவது திருந்து... பார்வதி... வா... போகலாம்...”

“அம்மா... சேகர்...!” கிளம்பிவிட்ட மாப்பிள்ளை முத்துராமனை நோக்கித் தடுப்பார் சிவா. “வீட்டுக்குப் போய் பேசிக்கலாம் வா....” அவர் அம்மா இழுத்துக்கொண்டு போய்விடுவார்.

தயவுசெய்து, ‘பார் மகளே பார்’ படத்தைப் போட்டுப் பாருங்கள். நீங்கள் வி.கே.ஆர். பக்கம் நின்று அழவில்லையென்றால், அந்த அவ மானம் உங்களுக்கே நிகழ்ந்ததாகக் கருதவில்லையென்றால், நெஞ்சம் பதறவில்லையென்றால், இரண்டு சொட்டுக் கண்ணீரேனும் சிந்த வில்லை என்றால்... சவால்.

Kaatchippizhai
is now available on
Apple iPhone/iPad/Android and Web

Download and read it on Magzter

From your Apple iPad please go to App store and search for Magzter

From your Android Tablet please go to Google play and search for Magzter

http://www.magzter.com

காட்சிப் பிழை
தமிழ் சினிமா ஆய்விதழ்

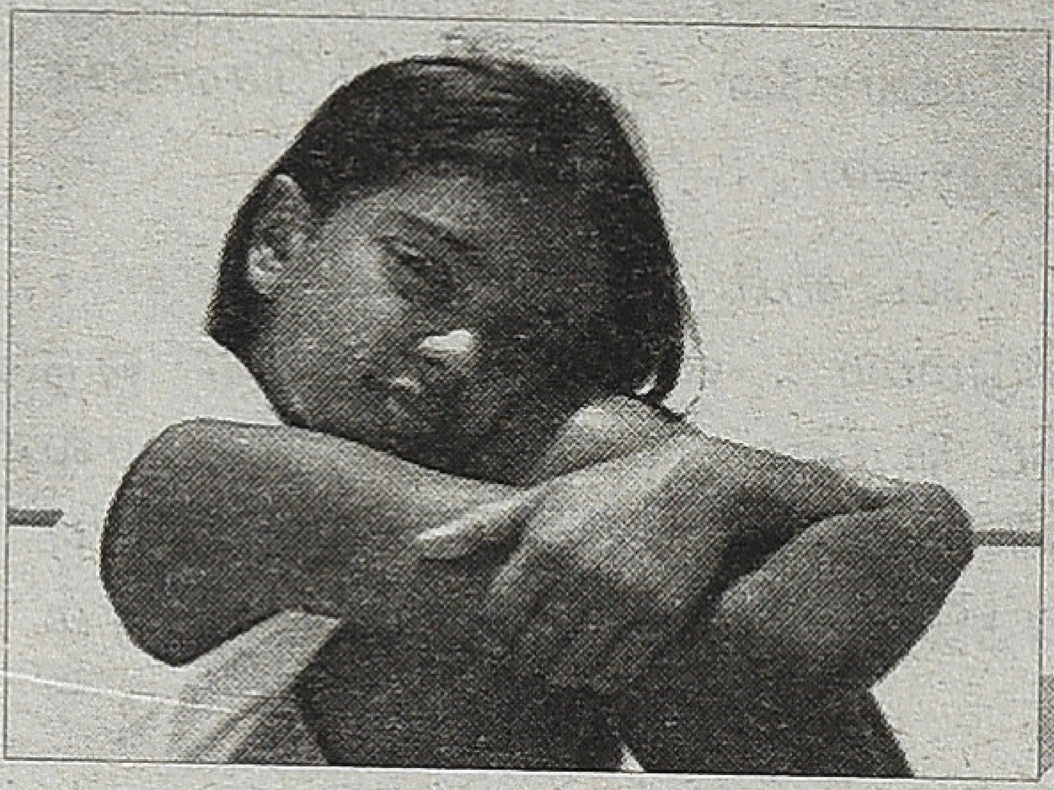
மின்னிதழாகக்
காட்சிப்பிழையைப் படிக்க

MAGZTER
DIGITAL MAGAZINE STORE
TAP · READ · ENJOY

http://www.magzter.com/IN/kaatchippizhai/kaatchippizhai/Entertainment/

கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்

யமுனா ராஜேந்திரன்



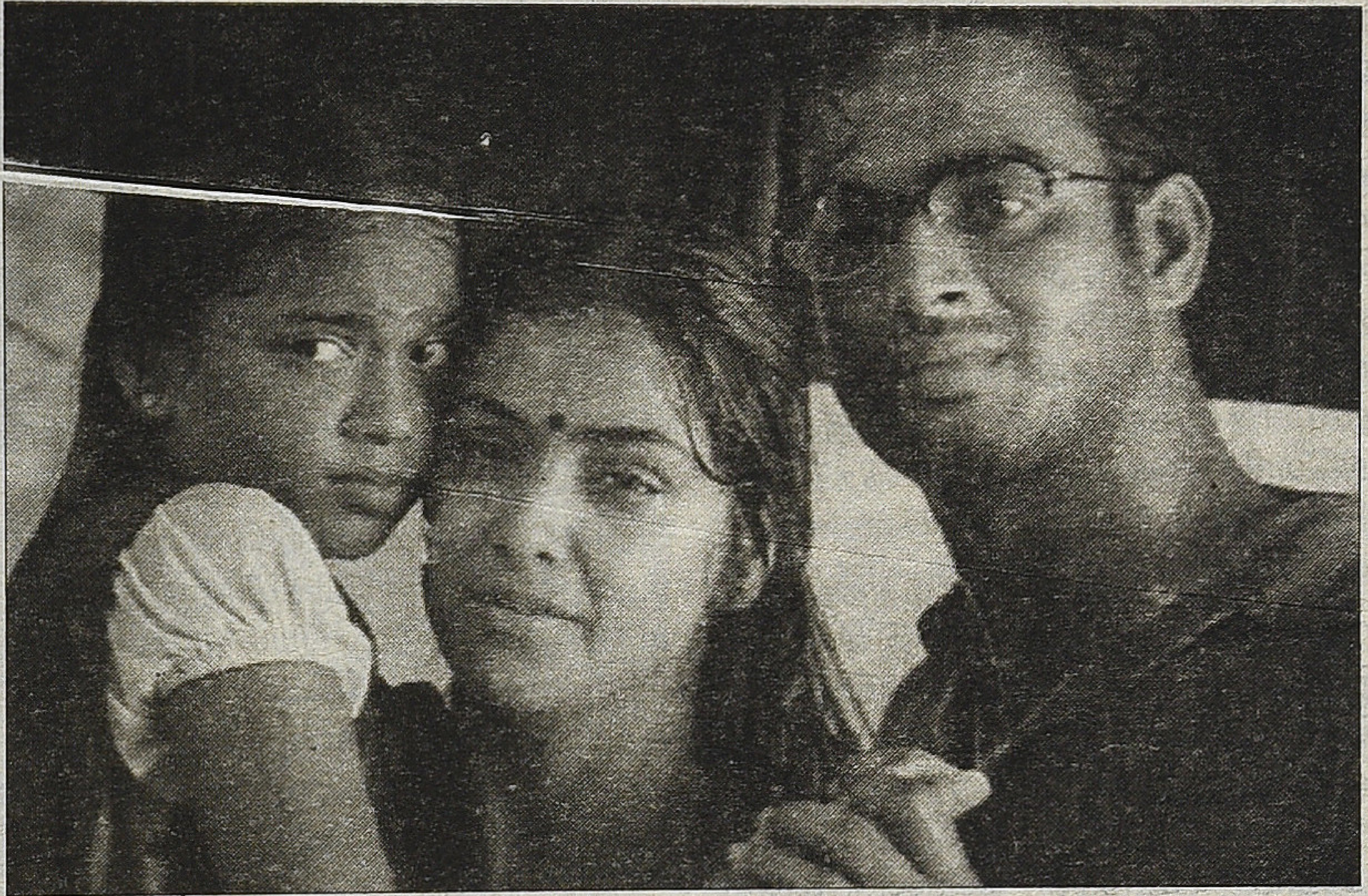
பாலஸ்தீனப் பிரச்சினையை அடுத்து உலக அளவில் திரைக் கலைஞர்களை அதிகம் பாதித்த பிரச்சினை ஈழ விடுதலைப் போராட்டம் தான். நிறைய முழுநீளப் படங்களும் ஆவணப்படங்களும் குறும்படங்களும் இப்பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டு உருவாகியிருக்கின்றன. தமிழர்களைப் பொறுத்து, எரிமலையின் கொந்தளிப்புடன் தோன்றிய அப்பிரச்சினை முள்ளிவாய்க்காலில் பேரழிவுடன் முடிந்த சோகம் கொண்டதொரு நிகழ்வு. உலகநாடுகளின் ஆவணப்பட இயக்குனர்களைப் பொறுத்து நாசிகளால் யூத மக்களின் மீது கட்டவிழ்த்துவிடப் பட்ட இனக்கொலையை அடுத்து உலக அளவில் நடந்த மிகப்பெரும் இனக்கொலை நிகழ்வு இது. யூத மக்களின் பேரழிவுக்கு நூரன்பர்க் விசாரணையும் இனக்கொலையாளிகள் தண்டிக்கப்பட்டதும் அம்மக்களின் கூட்டு நினைவுக்கு ஆறுதலாக அமைந்தது. இரண்டு இலட்சம் வரையிலான உயிர்களைப் பறிகொடுத்த துயர் ஈழத் தமிழ் நெஞ்சங்கள் அனைத்திலும் ஆற்ற முடியாத துயராக இன்றும் இருந்து கொண்டிருக்கிறது.

ஈழவிடுதலைப் போராட்டம், திரையில் அதிக அளவில் பதிவு செய்யப்பட்டதற்கான திரைத்துறை சார்ந்த பிரதான காரணம், ஈழத் தமிழரோடு பிரிக்க முடியாத உறவு கொண்டிருக்கும் இந்திய மற்றும் தமிழ்ச் சமூகம்தான். இச்சமூகம் உலகளவில் அதிக திரைப்படங்களை உருவாக்கும் சமூகமாக இருக்கிறது. இன்னொரு காரணம் திரைக் கலையின் வலிமை குறித்து விடுதலைப்புலிகள் கொண்டிருந்த தூர தரிசனம்.

போராட்டம் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த காலங்களிலேயே இருநூற்று ஐம்பது குறும்படங்கள், ஆவணப் படங்கள் வரையிலும் தமது நிதர்சனம் தொலைக்காட்சியின் வழி விடுதலைப்புலிகள் உருவாக்கினார்கள். 25இற்கும் குறையாத முழுநீளப்படங்களையும் அவர்கள் உருவாக்கினார்கள். தமிழகத் திரை இயக்குனர்கள் மகேந்திரன், பாரதிராஜா, ஜான் மகேந்திரன், புகழேந்தி தங்கராஜ், டிராட்ஸ்கி மருது, ஓவியர் புகழேந்தி போன்றவர்களை அழைத்து திரைப்பட மற்றும் ஓவியப் பட்டறைகளை நடத்திய அவர்கள், இவர்களது கூட்டழைப்புடன் சில ஈழத் திரைப்படங்களையும் உருவாக்கினார்கள்.

தென்னிந்திய மொழிகளில் தமிழ் மொழி தவிர கன்னடத்தில் 'சயனைட்', மலையாளத்தில் 'மிசன் நைன்டி டேஸ்', 'ராம் ராவணன்' எனப் பல படங்கள் இப்பிரச்சினை சார்ந்து வந்துள்ளன. தெலுங்கு மொழியின் குறிப்பிடத்தக்க இயக்குனரான கிருஷ்ணா வம்சி ஹைதராபாத் திரைப்பட விழாவில், ஈழத்தில் உருவாக்கப்பட்ட ஜான் மகேந்திரனின் 'ஆணிவேர்' திரைப்படம் திரையிடப்படக் காரணமாக இருந்தார். சமகால சிங்களத் திரைப்படக் கலைஞர்களான பிரசன்ன விதானகே, அசோக ஹந்தகமா போன்றவர்கள் விடுதலைப் போராட்டத்தின் ஆரம்பக் காலகட்டங்களிலும், முள்ளிவாய்க்கால் பேரழிவின் பின்பும் ஈழத்தமிழரின் பாடுகள் குறித்துப் படங்களை உருவாக்கியிருக்கிறார்கள்.

உலக அளவில் கனடா, நோர்வே, [illegible]லாந்து போன்ற நாடுகளின் [illegible] ஆவணப்படக் கலைஞர்கள் ஈழம் குறித்து குறிப்பிடத்தக்க படங்களை உருவாக்கியிருக்கிறார்கள். இங்கிலாந்து 'சேனல்4' தொலைக்காட்சிக்காக ஹாலும் மக்ரே உருவாக்கிய 'இலங்கைக் கொலைக் களங்கள்' எனும் மூன்று முழுநீள ஆவணப்படங்கள் உலகின் மனசாட்சியைக் உலுக்கிய படங்களாக இருக்கின்றன. இதனது தொடர்ச்சியாக தமிழகத்திலும் மூவர் மரண தண்டனைப் பிரச்சினை, பெண்போராளி செங்கொடியின் தற்கொலை, பாலச்சந்திரனின் புகைப்படத்தை அடுத்து எழுந்த தமிழக மாணவர் பேரெழுச்சி போன்ற நிகழ்வுகளும் ஆவணப்படங்களாக உருவாகி இருக்கின்றன.



கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்

புகலிட ஈழ சினிமா என்பது ஈழப் போராட்டம் தோற்றுவித்திருக்கும் புதிய பரிமாணம். மேற்கு நாடுகளுக்கும் தமிழகத்திற்கும் அகதிகளாகப் பெயர்ந்த தலைமுறையினரால் உருவாக்கப்பட்ட திரைப் படங்களே இந்தப் பரிமாணம். இருநூறு குறும்படங்கள், 25 முழு நீளப்படங்கள் வரையிலும் இவர்கள் உருவாக்கி இருக்கிறார்கள். அகதி வாழ்வின் துயரம், வன்முறை வாழ்வின் உக்கிரம், இழந்த தமது இயற்கை குறித்த விசாரம் என இவர்கள் ஈழ மக்களின் பல்வேறு பரிமாணங்களை இப்படங்களில் பதிவு செய்திருக்கிறார்கள். 'முகம்', 'வாக்குமூலம்', 'போராளிக்கு இட்ட பெயர்', 'ஒரு மோதிரமும் ஒரு துப்பாக்கியும்' போன்ற குறிப்பிடத்தக்க படங்களையும் சதா பிரணவன், லெனின் சிவம் போன்ற குறப்பிடத்தக்க இயக்குனர்களையும் புகலிட சினிமா உருவாக்கியிருக்கிறது.

இந்தப் பின்னணியோடுதான் நாம் மணிரத்னத்தின் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' திரைப்படத்தை மதிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது. 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' 2002ஆம் ஆண்டு வெளியானது. (இதற்கு முன்பாகவே தமிழ் சிங்களப் பாத்திரங்களைக் கொண்டு இயக்குனர் கே. பாலசந்தரின் 'புன்னகை மன்னன்' 1986ஆம் ஆண்டு வெளியானது. காஷ்மீர் இனப்பிரச்சினை பற்றிய மணிரத்னத்தின் 'ரோஜா' படத்தின் தயாரிப்பாளர் கே. பாலச்சந்தர் என்பதனை ஒரு குறிப்பாக இங்கு பதிவு செய்துகொள்வோம். அதே பாலச்சந்தர் இந்து - முஸ்லீம் பிரச்சினை குறித்து மத ஒற்றுமையை வலியுறுத்தி 'ஜாதிமல்லி' என ஒரு படமும் எடுத்தார்.) 1991 ராஜீவ்காந்தி படுகொலையை அடுத்து, 1992இல் படப்பிடிப்பு முடிக்கப்பட்டு தணிக்கைக் குழுவுக்கு அனுப்பப்பட்ட ஆர்கே. செல்வமணியின் 'குற்றப் பத்திரிகை', பற்பல வெட்டுக்களின் பின் 15 ஆண்டுகள் கழித்து 2007ஆம் ஆண்டு வெளியானது. 1998ஆம் ஆண்டு ராஜீவ் காந்தி படுகொலை பற்றிய சந்தோஷ் சிவனின் 'டெரரிஸ்ட்' தமிழ்ப்படம் வெளியாகிறது. படம் முடிக்கப்பட்டு 18 மாதங்கள் தணிக்கைக் குழு போராட்டத்தின் பின் பற்பல வெட்டுக்களின் பின் புகழேந்தி தங்கராஜின் 'காற்றுக்கென்ன வேலி' 2001இல் வெளியாகிறது. ஆக, கால வரிசைப்படி தமிழகத்தில் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்துக்கு முன்பாகவே இப்பிரச்சினை சார்ந்து 4 தமிழ்ப் படங்கள் உருவாக்கப் பட்டுவிட்டன. இதில், நேரடியாக ஈழ தமிழக அரசியலைப் பேசிய செல்வமணியின் படமும் புகழேந்தி தங்கராஜின் படமும் கடுமையான தணிக்கைப் பிரச்சினைகளை எதிர் கொண்டன. அருவப்படுத்தப்பட்ட பெண் தற்கொலைப் போராளி பற்றிய சந்தோஷ் சிவனின் பட்மும், அரசியல் நீக்கப் பெற்ற மணிரத்னத்தின் படமும் தணிக்கைப் பிரச்சினைகள் ஏதுமின்றி வெளியாகின. இந்த இரு படங்களும் வெளியாகி சுமார் பத்து ஆண்டுகளின் பின் வெளியான, ராஜீவ் காந்தி படுகொலை பற்றிய ஜான் ஆப்ரஹாமின் 'மெட்ராஸ் கபே' படமும் எந்தவிதத் தணிக்கைப் பிரச்சினைகளும் இன்றி வெளியானது. இந்தியத் தணிக்கைக் குழுவின் அரசியல் பாரபட்சத்தைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளவும் சிக்கலான பிரச்சினைகளில் இயக்குனர்களின் இந்திய தேசபக்த நழுவல் நிலைபாடுகளைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்ளவும் இத்தகவல்கள் நமக்கு உதவும். மணிரத்னம், சந்தோஷ் சிவன், கமல்ஹாசன், 'மிசன்நைன்டிடேஸ்' இயக்குனர் மேஜர் ரவி, ஜான் ஆப்ரஹாம் போன்றோரினது ஈழத்தமிழர் குறித்த நிலைப்பாட்டுக்கு அவர்களது இந்திய, தமிழகத் திரைப் படங்களே சாட்சியமாக இருக்கின்றன.

தமிழகத்தில் 'காத்திரமான' திரைப் படங்களை உருவாக்குபவர்கள் எனக் கோரப்படும், 'அசலான' பிரச்சினைகளை வைத்துக் கதை உருவாக்கும் திரைப்படக் கலைஞர்கள் எனக் கருதப்படும் கமல்ஹாசனும் மணிரத்னமும் ஈழப் பிரச்சினையைப் பொறுத்து 'இரவல்' கதைக் களனுக்குள்தான் ஈழப் பிரச்சினைகளைக் கொண்டு 'பொருத்தினார்கள்'. கமல்ஹாசன் இந்து முஸ்லீம் பிரிவினை சார்ந்தும் மணிரத்னம் இந்திய தேசிய இனப் பிரச்சினை சார்ந்தும் உருவாக்கும் சொந்தக் கதைகளைப் போன்று, ஈழத் தமிழர் குறித்த திரைப்படங்களை அவர்கள் கருக்கொள்ளவில்லை. வெற்றி பெற்ற

ஹாலிவுட் நகைச்சுவைப் படமான 'பாப் அன்ட் மீ', 'தெனாலி' படமாகவும் கனடியப் படமான 'பேப்பர் வெட்டிங்', 'நளதமயந்தி' படமாகவும் கமல்ஹாசனிடமிருந்து வெளியாகின. இவை இரண்டும் நாயகன், நாயகி போன்ற முக்கியமான கதாபாத்திரங்களை ஈழத் தமிழர்களாகக் கொண்டிருந்தன. அமெரிக்காவுக்குப் பெயர்ந்த ஒரு பிலிப்பைன்ஸ் குழந்தையின் கதை மணிரத்னத்தினால் ஈழத்திற்குப் 'பொருத்தப்பட்டது'. இவர்கள் இருவரதும் படங்கள் தவிர இப்பிரச்சினை சார்ந்து வெளிவந்த - ஜான் ஆப்ரஹாமின் 'மெட்ராஸ் கபே', சந்தோஷ் சிவனின் 'டெரரிஸ்ட்' உள்பட - படங்கள் அனைத்திலும் ஈழ அனுபவத்தை வைத்தே கதைகள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. 'இரவல்' கதைக்களன் கொண்டவைகளாக இப்படங்கள் இருக்கவில்லை. இதில் துரதிருஷ்டம் என்னவெனில் கமல்ஹாசனும் மணிரத்னமும் தமிழ்நாட்டுக்காரர்களாக இருக்க நேர்ந்தவர்கள் என்பதுதான்.

சிங்களப் படங்களைத் தொடர்ந்து பார்த்து வருபவர்களுக்கு, 'சரோஜா' என்னும் படத்தை மறக்க முடியாது. 2000ஆம் ஆண்டு உலகெங்கிலும் வெளியான அப்படத்தினை சோமரத்னே திசநாயக்கே இயக்கியிருந்தார். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படம் வெளியாவதற்கு இரண்டு ஆண்டுகள் முன்பு அப்படம் வெளியானது. 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' போலவே இலண்டன் திரைப்பட விழா உள்ளிட்ட பல சர்வதேசத் திரைப்பட விழாக்களில் அப்படம் திரையிடப்பட்டது. சிங்கள ராணுவத்தினரின் மீதான தேசபக்த அபிமானத்துடனும் சிங்கள அரசியல் தேசபக்தியுடனும் எடுக்கப்பட்டிருந்த திரைப்படம்தான் 'சரோஜா'. முக்கியமாக இந்தத் திரைப்படமும் ஈழக் குழந்தையொன்றின் தத்துப் பிரச்சினை பற்றிய திரைப்படம்தான். இந்தப் படத்தின் இயக்குனரது அபிப்பிராயத்தின்படி இலங்கையில் பயங்கரவாதப் பிரச்சினைதான் இருக்கிறதேயொழிய இனப்பிரச்சினை என்பது எல்லாம் இல்லை.

'சரோஜா' திரைப்படத்தின் கதை இதுதான்: சரோஜா எனும் இளம்சிறுமி தனது தாய், தந்தை, சகோதரனுடன் வடகிழக்கில் வாழ்ந்து வருகிறார். அவரது 14 வயதுச் சகோதரனை விடுதலைப்புலிகள் கட்டாயப்படுத்தி தமது அமைப்பில் சேர்த்துக்கொள்கிறார்கள். பிற்பாடு அவன் மரணமடைந்து விட்டதால், தமது அமைப்பில் சேருமாறு அவனது தந்தையையும் அவர்கள் வற்புறுத்துகிறார்கள். அவர் மறுத்துவிட அவரது மனைவி வீட்டின் உள்ளிருக்கும்போதே விடுதலைப் புலிகள் வீட்டிற்குத் தீவைத்துக் கொளுத்தி அவரைக் கொன்றுவிடுகிறார்கள். அவர்களிடமிருந்து தப்பும் சரோஜாவின் தகப்பன், அவளை விடுதலைப்புலிகளிடமிருந்து காப்பதற்காக எல்லைப்புறத்திலுள்ள சிங்களக் கிராமத்திற்குள் சென்றுவிடுமாறு சொல்கிறார்.

சிங்கள கிராமத்தினுள் நுழையும் சிறுமியை, அந்த ஊர் ஆசிரியர் மகளான ஒரு சிறுமி தமது வீட்டிற்கு அழைத்து வருகிறாள். பிற்பாடு சரோஜாவின் காயம்பட்ட தகப்பனுக்கும் அவர்கள் அடைக்கலம் தருகிறார்கள். அவனுக்கு அடைக்கலம் கொடுத்த காரணத்திற்காக ஆசிரியரை அந்த ஊர் பள்ளிக்கூடத்திலிருந்து வேற்று ஊருக்கு மாற்றுமாறு சிங்கள கிராமவாசிகள் கோருகிறார்கள். கிராமத்தின் முழு எதிர்ப்பையும் சம்பாதித்துக் கொள்ளும் ஆசிரியருக்கு பிரிவு பசாரக் கூட்டம் நடந்து கொண்டிருக்கும் வேளையில், மோட்டார் சைக்கிளில் வந்த விடுதலைப்புலிப் போராளிகளால் சரோஜாவின் தகப்பன் சுட்டுக் கொல்லப்படுகிறார். சிங்கள ஆசிரியரது குடும்பம் சரோஜாவைத் தாங்கள் தத்து எடுத்துக் கொள்வதாக அறிவிக்கிறார்கள். படம் நிறைகிறது.

படம் பல விஷயங்களைத் தெளிவாக முன்வைக்கிறது. புலிகள் எனும் பயங்கரவாத இயக்கம் தமது மக்களையும் கொன்று பிரையும் கொல்கிறது. இனப் பிரச்சினை, அரசியல் பிரச்சினை என்பது எல்லாம் இல்லை. இலங்கையின் சிங்கள ராணுவம், பயங்கரவாதிகளை எதிர்த்துப் போராடும் அதே வேளையில் அவர்களிடமிருந்து சிங்கள எல்லைப்புற மக்களையும் பாதுகாக்கிறது என்பதைப் படம் சொல்கிறது. ஒரு காட்சியில் சிங்கள ராணுவத்தின் அதிகாரி இது சம்பந்தமாக ஒரு பேருரையே ஆற்றுகிறார். சிங்கள ஆசிரியர் மனிதாபிமானக் காரணத்திற்காகத்தான், குழந்தையை முன்வைத்து கிராமத்தினரிடம் முரண்படுகிறாரேயல்லாது, தமிழர்களுக்கு உண்மையில் இன ஒடுக்குமுறைப் பிரச்சினை இருக்கிறது என்கிற காரணத்திற்காக அந்தக் குழந்தையின் மீதும் அவளது தகப்பனின் மீதும் அன்பு பாராட்டுவதில்லை.

குழந்தைகளை முன்வைத்து பச்சாதாபத்தைத் தூண்டுவதன் வழி பார்வையாளரின் மனநிலையைச் சுரண்டுவதை வலதுசாரி திரைப்பட இயக்குனர்கள் ஒரு வழிமுறையாகவே வைத்திருக்கிறார்கள். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் குழந்தைத் தத்துப் பிரச்சினை முதன்மையாக, இலங்கைத் தமிழ் மக்களின் பிரச்சினை ஓரங்கட்டப்பட்டது. அது போல் 'சரோஜா' படத்திலும், தத்துப் பிரச்சினையோடு உலகின் எந்த மனிதருக்கும் அடிப்படையான குழந்தைகள் மீதான பரிவை முன்வைத்து, தமிழ் மக்களின் பிரச்சினை முற்றிலும் இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. அரச ஆதரவு சிங்கள புத்திஜீவிகளால் அதிகமும் பாராட்டப்பட்ட திரைப்படம் இது. இலங்கை அரசின் அனுசரணையுடன் சர்வதேசத் திரைப்பட விழாக்களுக்கும் அனுப்பப்பட்டது. இந்தத் திரைப்படத்தின் போலி மனிதாபிமானத்திற்கு ஆட்பட்ட அப்பாவி விமர்சகர்களில் தமிழக விமர்சகர்களும் அடங்குவர் என்பதுதான் துரதிருஷ்டவசமானதாக இருக்கிறது.

தகவல் தொழில்நுட்பத் துறை சார்ந்தவர்களின் பார்வையில் கதை சொல்வதை 'பம்பாய்', 'ரோஜா', 'உயிரே' ஆகிய படங்களில் பாவித்த மாதிரி, அரசியல் வன்முறையின் இடையில் சிக்குப்பட்ட குழந்தைகளின் வழி கதை சொல்வதையும் மணிரத்னம் 'பம்பாய்' படத்திலேயே தொடங்கிவிட்டார். மணிரத்னத்தின் 'உயிரே' பட பெண் போராளியையும், சந்தோஷ் சிவனின் 'டெரரிஸ்ட்' பட பெண் போராளியையும் ஒப்பிட்டுப் பேசிய விமர்சனங்கள் உண்டு. 'டெரரிஸ்ட்' படத்தில் தற்கொலைப் போராளிப் பெண்ணின் மனமாற்றத்திற்கு அவள் நம்பிய கர்ப்பமும் குழந்தைகள் மீதான நேசமும் காரணமாகிறது. 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படம் ஒரு போராளிப் பெண்ணினால் கைவிடப்பட்ட குழந்தையின் வழி கதை சொல்கிறது. ஆனால், ஈழப் பிரச்சினையைச் சொல்வதற்கான

சரோஜா

ஒரு உத்தியாகத்தான், குழந்தைத் தத்துப் பிரச்சினையை மணிரத்னம் உபயோகிக்கிறார் என்பதை அங்கங்கு தர்க்கமற்று விழித்துக்கொண்டு நிற்கிற, வலிந்து ஏற்றப்படுகிற, திருகிய நிலையிலான திரைக்கதையே நமக்குச் சொல்லிவிடுகிறது.

சுஜாதாவும் மணிரத்னமும் தேசியம் பற்றிய விமர்சனங்கள் கொண்டவர்கள். அவர்களது விமர்சனம் எப்போதுமே போராளிகள் தரப்பு மீதான விமர்சனமாகத்தான் தொடங்குகிறது. ‘ரோஜா’, ‘உயிரே’ படங்களிலிருந்து ‘கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்’ வரை இந்தப் பார்வைதான் செயல்படுகிறது. இவர்களது பார்வையில் அரசு வன்முறைகள் சொல்லப்பட்டால்கூட, வன்முறையின் ஆதாரமான பங்காளிகளாக அவர்கள் சித்தரிக்கப்படுவதில்லை. தேசியம் பற்றிய அவர்களது கருத்தியல் சுஜாதாவின் வசனங்களின் வழி கட்டமைக்கப்படுகிறது. தேசியத்தை சுஜாதா ஒரு ஜனநாயக அவாவாகக் காண்பதில்லை. காலனியாதிக்கம் தோற்றுவித்த இன்றைய தேசிய அரசுகளின் அரசியல் சமநிலையைக் கலைக்கிறவர்களாகவே இனத்தேசியவாதிகளை அவர் காண்கிறார். சுஜாதா தன்னைச் சுற்றிய விமர்சனங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு அதற்கேற்ப சமநிலையை முன்வைப்பதாகப் பாவனை காட்டும் அமெரிக்கச் சி.என்.என். செய்தியாளரின் சாதுரியம் மிக்கவர். ‘ரோஜா’ படத்தோடு ஒப்பிட ‘உயிரே’ போராளியின் பாத்திரம் வன்முறைக்குச் சரியான காரணங்களை முன் வைக்கிற பாத்திரமாக இருந்தது. ‘உயிரே’ படத்தோடு ஒப்பிட ‘கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்’ படத்தில் போராளியின் நேரடியான அரசியல் பார்வை என்பதேயில்லை.

காஷ்மீர் பிரச்சினையும் அஸ்ஸாம் பிரச்சினையும் இந்தியப் பிரச்சினை. ஆனால், தமிழனுக்குப் புவியியல் ரீதியிலும் கலாசாரம் மற்றும் மொழி சார்ந்த அடிப்படையிலும் தொலைதூரப் பிரச்சினை. எனவே, போராளிகள், இந்திய அரசு முரண்பாட்டில் ஏகாதிபத்திய சக்திகள், ஆயுதம் ஏற்றுமதி செய்கிற மேற்கத்திய அமெரிக்க அரசுகள் பற்றியெல்லாம் சுஜாதாவுக்குத் தெரியவில்லை என்பதை ஓரளவு ஏற்றுக்கொள்ளலாம். ஆனால், ஈழப் பிரச்சினை அப்படியல்ல. சுஜாதாவுக்கு ஈழக் கவிஞர் ஜெயபாலன், சேரன் போன்றவர்களை நேரில் தெரியும். நாவலாசிரியர் தேவகாந்தனை ‘கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்’ படத்தின் ஈழப் பாத்திரங்களுக்கு ஈழத் தமிழ் உச்சரிப்பைப் பயிற்றுவிக்கக் கோரும் அளவுக்குத் தெரியும். ஈழ இலக்கியத் தொகுதிகளுக்கு சுஜாதா விமர்சனமும் எழுதுகிறவர். ஈழம் அவர் பேசுகிற எழுதுகிற மொழியோடு சம்பந்தப்பட்ட புவியியல் பரப்பு. இங்கு அவரது காஷ்மீர், அஸ்ஸாம் குறித்த சீனா, பாகிஸ்தான் அபிப்பிராயங்கள் செல்லுபடியாகாது. ஆகவே போராளிகளுக்கும் அரசுக்கும் இடையேயான முரணுக்கான காரணமாக அவர் ஆயுதம் விற்கிற சர்வதேசிய சக்திகளை அதுவும் போகிற போக்கில்தான் ஒரு காட்சியில் குறிப்பிடுகிறார். ஆயுதம் விற்கிற சக்திகளை அவர் வெளிப்படையாகத் தாராளமாகக் குறிப்பிடலாம். இந்தியாவும் அமெரிக்காவும் சீனாவும் இஸ்ரேலும் மேற்கு நாடுகளும்தான் விற்றன. ஆனால், அதைப் படம் சொல்வதில்லை. தேசிய வன்முறைக்கான அடிப்படைக் காரணமாக இனங்களுக்கிடையிலான சமத்துவக் கோரிக்கையே அமைகிறது. இந்தக் காரணம் ‘கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்’ படத்தில் துப்புரவாக நிராகரிக்கப்பட்டுள்ளது.

போரில் ஈடுபட்ட போராளிகள் தரப்பிலான குழந்தைத் துயர்களின் அடிப்படையில், போராட்டம் பற்றிய விமர்சனத்தை ‘கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்’ படம் பார்வையாளர்களிடம் கோருகிறது. அவர்களது மனிதத் தன்மையை இப்படம் கேள்விக்கு உட்படுத்துகிறது. ராணுவத்தின் தரப்பில் வன்முறையை மேற்கொள்கிறவர்களுக்கும் குழந்தைகள், அவர்களது துயர்கள் இருக்கும். அந்தத் துயர்களையும் வெளிப்படுத்துவதன் வழி, அரசு மீதான, ராணுவத்தினர் மீதான விமர்சனங்களையும் படம் எழுப்பியிருக்க முடியும். ஆனால், அந்தப் பிரதேசங்களில் எல்லாம் படம் போகவேயில்லை. குழந்தையிடம், தாங்கள் பெற்றோர்கள் இல்லையெனச் சொல்கிற விஷயம், மனிதத் தன்மையற்று, உளவியல் ஆய்வுகள் அற்று, நிர்வாகப் பிரச்சினைகளின் நியதிகள் தவிர்த்து, இட்டுக் கட்டப்பட்டதான வன்முறையாகத் திரைக்கதையில் நிகழ்கிறது. இலங்கைக்குள், ஈழப்பிரச்சினைக்குள் போக, சுஜாதாவுக்கும் மணிரத்னத்துக்கும் இதுவொன்றுதான் வழி. அரசியல் சமூகப் பொருளியல் கலாசாரப் பிரச்சினைகளுக்குள் போகாமல், திரையில் வன்முறையையும் உணர்ச்சிவசமான பாசக் காட்சிகளையும் நிறைக்க, இதுவொன்றுதான் இவர்களுக்கு வழியாகப் பட்டிருக்கிறது. ஏனெனில், சுஜாதாவும் மணிரத்னமும் அரசியலற்ற அறிவுஜீவிகள் என நம்மை நம்பச் சொல்கிறார்கள்.

படத்தில் புவியியல் அடையாளம், சின்னங்கள் சார்ந்து எவையும் தர்க்கபூர்வமாக இல்லை. தமிழ்ப் பிரதேசத்தில் முழுக் கிராமமும் அழிந்து கிடக்க எதுவும் அழியாமல் வெளிச்ச வெள்ளத்துடன் இருக்கும் தேவாலயம் படு அபத்தம். கதை இரண்டாயிரமாம் ஆண்டுகளில்

நடக்கிறது. அந்தக் காலகட்டத்தில் கொழும்பிலிருந்து பிரகாஷ்ராஜ் மாதிரி ஒரு சிங்களவரை வடக்குக்கு வழிகாட்டியாக அழைத்துப் போவது, அவர் போராளிகளோடு மாதவன் சிம்ரனுக்காகப் பேசுவது எல்லாம் சுத்த அபத்தம். இக்காலத்தில், ஈழத்திலுள்ள போராளிகள் விடுதலைப் புலிகள் தவிர வேறல்ல; அவர்கள் அப்படியொரு கவிதையைச் சொன்னவுடன் மனம் மாறுவதும் சாத்தியமேயில்லை. பெண் புலிகளை ஹாலிவுட் ஸ்டைல் த்ரில்லோடு காண்பிப்பது, குழந்தை வீறிட்டு அலறுவது போலக் காண்பிப்பது என்பன இயக்குனரது விகார மனத்தின் உச்சம்.

அரசியல் பரிமாணம் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை அங்கீகரித்துக்கொண்டு பார்ப்போமெனின், ஈழத் தமிழர்களின் அன்றாடத் துயர் குறித்த ஒரு அனுசரணையான பார்வையை இப்படம் தமிழகப் பார்வையாளர்களிடம் மட்டுமல்ல, அனைத்துப் பார்வையாளர்களிடமும் கோருகிறது. ராணுவத்தினரின் தேடுதலின் போது, தமிழ் சினிமா பாணியில், காதலன் காதலியிடம் "துவக்குச் சத்தமும் சப்பாத்துச் சத்தமும் உனக்குக் கேட்கக் கூடாது'' என்று சொல்லும் தமாஷான சுஜாதாவின் வசனம் இருந்த போதும், தமிழகத்தின் ஈழ அகதி முகாம்களைத் திறந்தவெளிச் சிறைச்சாலைகளாகக் கண்ட உண்மையையும் ஒரு வரிச் செய்தியாகப் படம் சொல்லியிருக்கிறது என்பதுதான் இப்படத்தின் ஒரே ஆக்கபூர்வமான அம்சம்.

ஈழப் பிரச்சினையை எடுத்துக் கொண்டு ஈழ அரசியலைச் சொல்லாமல், தமிழக ஈழ அகதிகளின் வாழ்வை எடுத்துக்கொண்டு அதனது அரசியலையும் சொல்லாமல், 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தை எடுக்க மணிரத்னத்தை உந்திய உணர்ச்சிகரமான பிரச்சினை, பிலிப்பைன்ஸ் குழந்தை திரும்பவும் அமெரிக்காவிலிருந்து அவளது வளரப்புப் பெற்றோரினால் உயிர்த் தாயிடம் எடுத்துச் செல்லப்படும் பிரச்சினைதான். இந்தப் பாசப் போராட்டத்திற்கான பின்னணிதான் ஈழப் பிரச்சினை என்கிறார் மணிரத்னம். இந்தப் பாசப் போராட்டமும் குழந்தையின் பார்வையில் போரினிடையில் மேற்கொள்ளும் அவளது பயணமும் இல்லையெனில் இப்படத்தை உருவாக்கியிருக்க மாட்டேன் என்கிறார் மணிரத்னம். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' திரைப் படம் அடிப்படையில் குழந்தையின் நோக்கிலான படம் என்கிறார்.

நம்மளவில் பார்வையாளர்களாக இதனிலும் வேறான பார்வையையே மேற்கொள்ள முடிகிறது. இது கள்ளமற்ற குழந்தையொன்றின் பயணமாக இல்லை. இந்தப் பயணத்தை இந்தக் குழந்தை மேற்கொள்வதற்கு முன்பாகவே, இந்தக் குழந்தையோடு திரைப்படப் பார்வையாளன் பயணப்படும் முன்பாகவே, குழந்தைக்கும் பார்வையாளனுக்குமான ஒரு பயண உலகம் இயக்குனரான மணிரத்னத்தினாலும் வசனகர்த்தாவான சுஜாதாவினாலும் நமக்குத் தரப்பட்டு விடுகிறது. ஈழப் பெண்ணான சியாமா ராமேஸ் வரம் வந்து குழந்தையை அகதி முகாமில் விட்டுப்போகும் வரையிலான காட்சிகள், சிங்கள அறிவு ஜீவிக்கும் கதாநாயகனான தமிழக எழுத்தாளனுக்கும் இடையே நடக்கும் போருக்கு யார் காரணம் என்பது தொடர்பான விவாதக் காட்சிகள், எவையும் குழந்தையின் அனுபவ உலகத்தினுள் வருகிற காட்சிகள் இல்லை. "'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' திரைப்படம் ஒரு வெளியாளின் பார்வை; தூரத்துப் பார்வை" என்கிறார் மணிரத்னம். சமவேளையில் நமது வீட்டின் பின்புறத்தில் பல ஆண்டுகளாக நடந்து கொண்டிருக்கும் பிரச்சினை எனவும் சொல்கிறார். நுண்ணளவில் குடும்பத்திற்கு வெளியிலிருந்து வரும் குழந்தையால் ஏற்படும் பிரச்சினை குறித்த இப்படம், பெரிய அளவில் ஒரு நாட்டுக்குள் வரும் வெளியார்களால் ஏற்படும் பிரச்சினை குறித்தது எனவும் அவதானங்களை மேற்கொள்கிறார். நமது வீட்டின் பின்புறம் நடந்து கொண்டிருக்கும் பிரச்சினை, வெளியார்கள் போன்ற சொற்றொடர்கள் கவனத்துக்குரியன.

இவற்றில் கடைபிடிக்கப்படும் தூரம், நிஜத்தில் குழந்தையால் கடைபிடிக்கப்படும் தூரம் அல்ல, இயக்குனர் மணிரத்னத்தினால் கடைபிடிக்கப்படும் தூரம். ஈழப் பிரச்சினையில் மணிரத்னத்தினால் கடைபிடிக்கப்படும் இந்தத் தூரம் தற்கொலைப் போராளியின் மரணத்தை நேரில் பார்க்கும் தத்துப் பிள்ளை அமுதாவுடனான, அன்பு கொழிக்கும் அடுத்த காட்சியின் அழகியலாக்கத்தின் கருத்தியலில் இருக்கிறது. உலகத்தின் இருண்ட பக்கத்தையும் மரணத்தையும் முதன் முதலாகக் கண்ணுறும் அக் குழந்தையிடம், வளர்ப்புத் தகப்பன் கனிவும் நெருக்கமும் காண்பிக்கும் காட்சி அது. பொங்கிப் பெருகி வீழ்ந்து விசிறியடிக்கும் அருவி. புத்த பகவானின் நெடிதுயர்ந்த சாந்தமான சிலை. புத்த சன்னியாசிகளின் காவி அணிவகுப்பு. அதே காவி உடையில் சின்னஞ்சிறு சந்நியாசினியாக அமுதா. அப்போது, மறுபடி ரஹ்மானின் மயக்கும் இசையில் 'தெய்வம் தந்த பூவே' பாடலும் இருக்கிறது. "குழந்தையின் இருண்ட அனுபவத்தை அடுத்த கட்டத்திற்கு எடுத்துப் போகிறது அப்பாடல்'' என்கிறார் மணிரத்னம். "அங்கே கடவுள் இருக்கிறார்; மரணத்திற்கு அருகாமை இருக்கிறது; நித்யத்துவத்திற்கு அருகாமை இருக்கிறது. அத் தருணத்தில் எங்கேயோ தூய்மையும் இருக்கிறது. இலங்கையுடன் இது தொடர்புற்றிருக்கிறது. புத்தமதத்துடன், காட்சியாக்கத்திற்கான நோக்காகவும் அது இருக்கிறது" என்கிறார் மணிரத்னம்.

புத்தர் சிலை, மரணம், நித்யத்துவம், தூய்மை, இலங்கையுடன் அதனைத் தொடர்புபடுத்துவது என்பது அந்த வரலாற்றுத் தருணத்தில் முற்றிலும் பொருத்தமில்லாத தத்துவ விசாரமாகவே இருக்க முடியும். புத்தமதத்திற்கு இலங்கை துரோகமிழைத்தது என்கிறார் இலங்கை வரலாற்றாசிரியரான ஸ்டான்லி தம்பையா. இலங்கை தழுவியிருக்கிற தெரவாடா பௌத்தம் அது கடைப்பிடிக்கப்படும் நாடுகளில் அரச வன்முறையின் பகுதியாக, ராணுவ வன்முறையின் பகுதியாகவே இருக்கிறது என்கின்றன வரலாற்றுத் தரவுகள். இலங்கை பௌத்தத் துறவிகள் அரசியல் காரணங்களுக்காகத் தற்கொலை செய்துகொள்கிறவர்களாகவும், கிறித்தவ, இஸ்லாமிய, இந்து வழிபாட்டிடங்களை உடைப்பவர்களாகவும், எழுபதினாயிரம் தமிழ் மக்கள் கொல்லப்பட்ட முள்ளிவாய்க்கால் நிகழ்வு வெற்றி விழாவுக்கு இலங்கை ஜனாதிபதிக்கு ஆசியளிக்கிறவர்களாகவும்தான் இருக்கிறார்கள். பௌத்த தலைமைப்

சரோஜா

பீடாதிபதிதான் இந்த ஆசியை அதிகாரபூர்வமாக வழங்கியவர்.

மணிரத்னம் காட்சிப்படுத்தும் இலங்கை பௌத்த சின்னங்களின் அழகி[illegible] [illegible]யலாக்கத்திற்கு முற்றிலும் மாறான அழகியலாக்கத்தைச் செய்திருக்கும் ஈழப் போராட்டம் தொடர்பான பிறிதொரு திரைப் படத்தை இங்கு ஒப்பிட்டுக் காட்ட விழைகிறேன். இந்தத் திரைப்படம் எடுத்தவர்கள் மணிரத்னம், சுஜாதா போன்று தமிழர்கள் அல்ல. ஈழத்தை 'பின்புறமாகக் கொண்ட' வீட்டுக்காரர்களும் அல்ல. ஈழத்திற்கும் ஈழப் பிரச்சினைக்கும் வெளியார்கள். தயாரிப்பாளர் இங்கிலாந்தில் வாழ்ந்த கேரளத்தவர். இயக்குனர் கேரளாவில் வாழும் ராஜேஷ் தொடுபுழா. திரைப்படம்: 'புத்தனின் பெயரால்'. தமிழ், சிங்களம், ஆங்கிலம் ஆகிய மும்மொழிப் படமான இப்படம் கேரளாவில் படமாக்கப்பட்டது; இலங்கையில் தடை செய்யப்பட்டது.

'புத்தனின் பெயரால்' திரைப் படத்தில் வரும் ஒரு காட்சி இது: மலைகளினிடையில் வழிந்து கொண்டிருக்கும் அருவி. மலையைக் குடைந்து செய்யப்பட்ட நெடிதுயர்ந்த புத்தபகவானின் சிலை. அருவியில் குருதி கலந்து வடிந்து கொண்டிருக்கிறது. மலையின் உச்சியில் கொல்லப்பட்டு வீசப்பட்ட தமிழ்ப் போராளிகள் மற்றும் தமிழ் வெகுமக்களின் உடல்கள். அருவியில் நீராடியபடி, சுலோகம் சொல்லியபடி இருக்கும் புத்த பிட்சுக்கள், வணங்கி நிற்கும் இலங்கை ராணுவத்தினரின் கைகளில் கங்கணம் கட்டி, தமிழர்களைப் படுகொலை செய்வதற்கு ஆசி வழங்கி அனுப்பிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இலங்கை பௌத்[illegible] [illegible] அதியற்புதமான திரை அழகியலாக்கம் என்பது இதுதான். இந்தக் காட்சியை உருவாக்குவதற்கு எவரும் தமிழர்களாக இருக்க வேண்டும் எனும் அவசியமில்லை. மனிதகுலத்தின் மீதான கடப்பாடும் மனித மாண்பின் மேலான பெருமிதமும் வேட்கையும் கொண்டிருந்தாலே போதுமானது.

மணிரத்னத்திற்கு மிக அதிகமான விருதுகளைக் குவித்த படம் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்'. காரணம் அமுதா எனும் அகதிக் குழந்தை பார்வையாளர்களிடம் கோரும் கவனம். போரின் இடையில் அகப்பட்ட எந்தக் குழந்தையும் உலகின் மனசாட்சியுள்ள எவரதும் அன்புக்கும் பரிவுக்கும் உள்ள குழந்தைதான். அதே குழந்தைகளை வைத்து வரலாற்று அனுபவங்களைத் திரிக்கவும் நிராகரிக்கவும் முடியும். சிங்களப் படமான 'சரோஜா' அதற்கொரு சான்று. 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' ஒரு திரை அனுபவம் எனும் அளவில் என்னதான் தேர்ந்த நடிகர்களையும் காட்சி அமைப்புகளையும் இசையையும் கொண்டிருந்தாலும் ஈழ மெய்மை குறித்த முழுமையான படைப்பு அனுபவத்தை அப்படத்தினால் தரமுடியவில்லை.

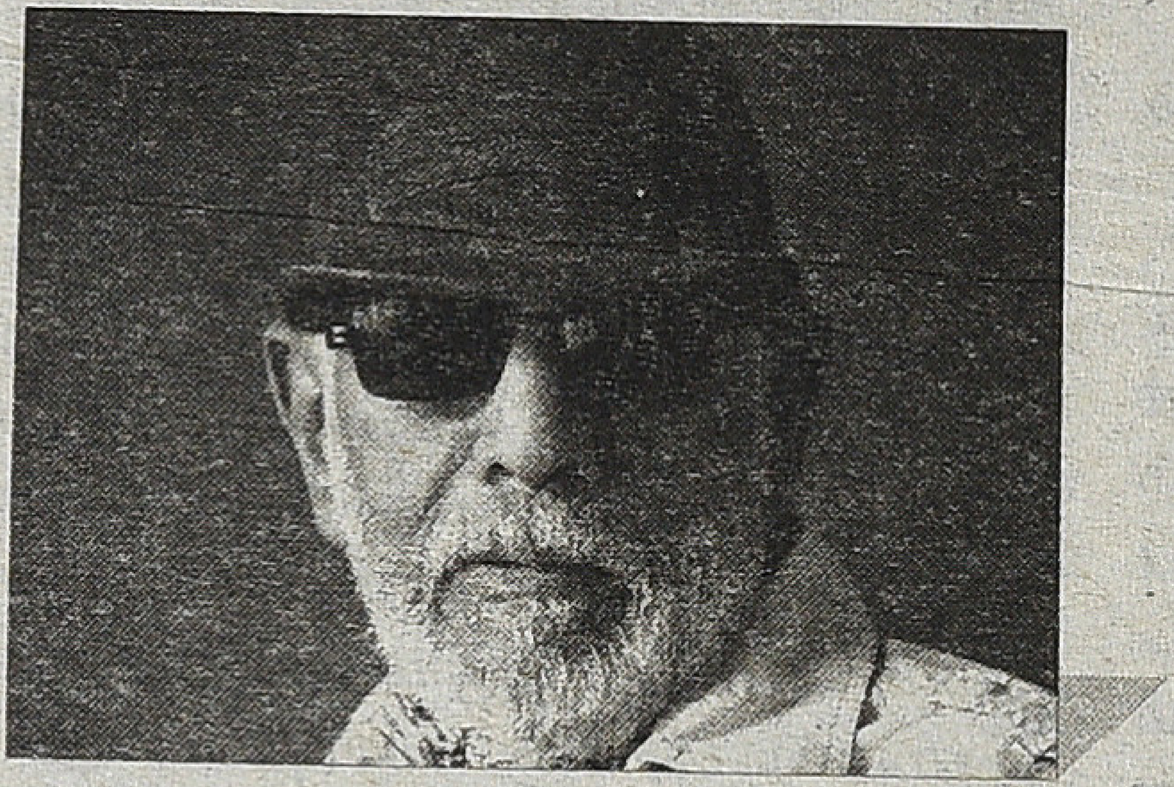
இப்படம் பெற்ற விருதுகளில் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு விருது, 2003ஆம் ஆண்டு இஸ்ரேல் ஜெருசலம் சர்வதேசிய திரைப்பட விழாவில் பெற்ற விருது. இஸ்ரேல் பாலஸ்தீனர்களுக்கு இழைத்த கொடுமைகள், அது குண்டுவீசிக் கொன்று குவித்த குழந்தைகள் குறித்து நாம் அதிகம் பேசத் தேவையில்லை. "என்னதான் அழகியல் கவிதைகள் எழுதினாலும், எகுதி அமிச்சாயின் கவிதைகள் எனது நிலத்தையும் நினைவுகளையும் களவாடி எழுதப் பட்டவை" என்கிறான் பாலஸ்தீனத்தின் மகா கவிஞன் மஹ்முத் தர்வீஸ். "எவ்வளவு தான் தாராளவாத நோக்குடன் பாலஸ்தீனர்களைத் தனது படங்களில் காண்பித்தாலும் இஸ்ரேலிய இயக்குனர் அமித் கித்தாயின் படங்களைக் குறித்து தான் அக்கறைப்படுவதில்லை" என்கிறான் பாலஸ்தீன திரைக் கலைஞன் எலியா சுலைமான். இஸ்ரேலை உலகின் மனசாட்சியுள்ள கலைஞர்கள், கோட்பாட்டாளர்கள், தத்துவவாதிகள் [illegible] அனைவருமே நிராகரிக்கிறார்கள். பாலஸ்தீனமும் ஈழமும் வேறு வேறு அல்ல என்பது தான் தமிழர்களின் புரிதலாக இருக்க வேண்டும்.

அமுதா என்கிற ஈழ அகதிக் குழந்தையின் தத்துப் பிரச்சினையை முன்வைத்து, தமிழக அகதி வாழ்வின் துயரம், ஈழத் தமிழர் போராட்டத்தின் அடிப்படை அனுபவம், என அதியற்புதமானதொரு படத்தை உருவாக்கும் வாய்ப்பு மணிரத்னத்திற்குக் கதைக் கருவுக்கு உள்ளேயே இருந்திருக்கிறது. ஒப்பீட்டளவில், வன்முறையின் இடையில் அகப்பட்ட இரட்டைக் குழந்தைகளை முன்வைத்து, அந்த வன்முறைகளின் அரசியலைப் பேசிய 'பம்பாய்' படத்தில் மணிரத்னம் ஓரளவிலேனும் அதைத்தான் செய்தார். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தைப் பொறுத்து மணிரத்னம் தானே வகுத்துக் கொண்ட, தூரத்துப் பார்வை, வெளியார் பார்வை போன்றவற்றினாலும், அமுதாவை வெளியாளாகப் பார்த்தது போலவே, ஈழத் தமிழர்களையும் அவர் தமிழகத்திற்கு அல்லது மணிரத்னத்தின் இலட்சிய இந்தியாவுக்கு வெளியார்கள் எனப் பார்த்த பார்வையாலும், ஈழம் குறித்த மங்கலான, அருவமான, குழம்பிய ஒரு தூரத்துப் பிம்பத்தையே அவரால் தர முடிந்திருக்கிறது. ஈழத்தமிழருக்கு 'வெளியாளாக' மணிரத்னம் தன்னை நிறுத்திக்கொண்ட உண்மையில் தமிழ் சினிமாவின் துயரம்தான்.

பாலுமகேந்திரா

தனித்துவமிக்க அசல் கலைஞர்

வண்ணநிலவன்



இந்தத் தொடரை இரண்டு இதழ்களுக்கு முன்பே முடித்துவிட்டேன். ஆனால், முக்கியமான ஒரு தமிழ் சினிமா இயக்குனரைப் பற்றி எழுத மறந்துவிட்டேன். அவரைப் பற்றிச் சொல்லாமல் இந்தத் தொடர் நிறைவு பெற்றதாகாது. அவர் எனது மதிப்பிற்குரிய நண்பருமாவார். அவர்தான் பாலநாதன் பெஞ்சமின் மகேந்திரன் என்ற பாலு மகேந்திரா. அவரை ஆரம்பத்திலேயே இத் தொடரில் குறிப்பிட்டு நான் எழுதியிருக்க வேண்டும். அப்படி எழுதாமல் போனதற்காக வருந்துகிறேன். பாலுமகேந்திரா புகழ்பெற்ற இயக்குநர். ஆனால், அவரது புகழ், அவரது எளிய உள்ளத்திற்கு கிரீடமாகத்தான் அமைந்தது.

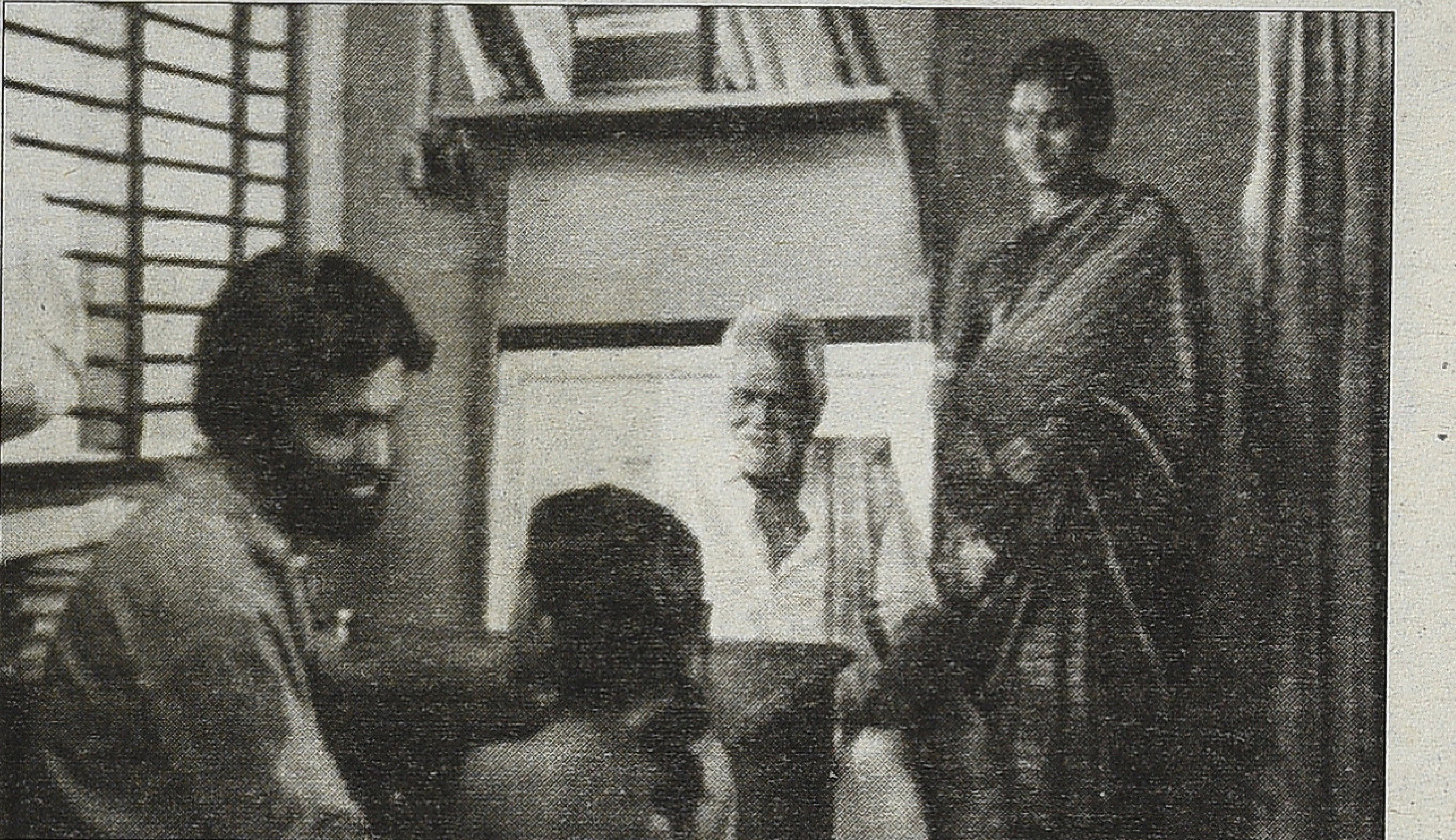
நான் முதல்முதலாகப் பார்த்த பாலுமகேந்திரா திரைப்படம் 'அழியாத கோலங்கள்'. அப்போது நான் 'துக்ளக்' பத்திரிகையில் பணியில் சேர்ந்திருந்தேன். புரூப் ரீடராகத்தான் வேலை பார்த்து வந்தேன். சினிமாவைப் பற்றி எனக்கு ஏதோ கொஞ்சம் தெரியும் என்பதால், 'துக்ளக்' ஆசிரியர், சினிமா விமர்சனம் செய்யும் ஆசிரியர் குழுவுடன் என்னையும் இணைத்துவிட்டார். நான், அனந்த் என்ற அனந்த கிருஷ்ணன், மதலை மூவரும் தியேட்டர்களுக்குச் சென்று படங்களைப் பார்ப்போம். பத்திரிகையாளர்களுக்காகத் திரையிடப்படும் பத்திரிகையாளர் காட்சிகளுக்குச் சென்று படம் பார்ப்பதில்லை என்பதை, 'துக்ளக்' விமர்சனக் குழு ஒரு விதியாகக் கடைப்பிடித்து வந்தது. இதன்படிதான் 'அழியாத கோலங்கள்' படத்தை தேவி தியேட்டரில் நாங்கள் மூவரும் சென்று பார்த்தோம்.

ஒரு பள்ளி ஆசிரியர், அவரது வகுப்பில் படிக்கும் மூன்று சிறுவர்கள், இளம் காதல் ஜோடிகள் இவர்களைச் சுற்றிப் பின்னபட்டிருந்தது திரைக்கதை. கிராமப்புறத்தில் நடக்கும் கதை. தோப்பு, துரவு, வாய்க்கால், வயல்வெளி என்று, படம் முழுவதும் பசுமை கொஞ்சி விளையாடியது. பாலு மகேந்திராவின் ஒளிப்பதிவைப் பற்றிச் சொல்ல வேண்டுமா? ராமு காரியத், தனது 'நெல்லு' படத்திற்கு சும்மாவா பாலு மகேந்திராவை ஒளிப்பதிவாளராகப் போட்டார்?

'அழியாத கோலங்கள்' படத்திலுள்ள சில காட்சிகளை, 'துக்ளக்' விமர்சனக்குழு, ஆபாசமாக இருப்பதாகக் கருதியது. இதை எங்கள் விமர்சனத்தில் குறிப்பிட்டிருந்தோம். 'துக்ளக்'இன் திரைப்பட விமர்சனங்கள், சம்பந்தப்பட்ட இயக்குனர்களுக்கு அனுப்பி வைக்கப்பட்டு, அவர்களது பதில்களும் விமர்சனத்துடன் 'துக்ளக்'இல் பிரசுரமாகும். பாலு மகேந்திராவுக்கும் 'அழியாத கோலங்கள்' விமர்சனம் அனுப்பி வைக்கப்பட்டது. விமர்சனம் கடுமையாக இருந்தது. அதை எடுத்துக்கொண்டு பாலு மகேந்திராவே 'துக்ளக்' அலுவலகத்திற்கு வந்துவிட்டார். அப்போதுதான் அவரை முதல்முதலாகச் சந்திக்கிறேன்.

அழியாத கோலங்கள்

வீடு


சந்தியாராகம்

பாலுமகேந்திராவின் சில திரைப் படங்களில் காதலர்கள் இடம் பெற்றதுண்டு. ஆனால், அவர்கள் வழக்கமான தமிழ் சினிமாவின் காதலர்களல்ல. கதாநாயகனைச் சுற்றி ஒரு பெரிய நண்பர்கள் பட்டாளம், குறிப்பாகக் காமெடியனுடன், அலையவே அலையாது. அவரது படங்களில் காமெடி ட்ராக் எதுவும் கிடையாது. சண்டைக் காட்சிகள் கிடையாது. பாடல் காட்சிகளைத் தவிர தமிழ் சினிமா மசாலாவின் வேறு எந்த அம்சங்களும் பாலுமகேந்திராவின் படங்களில் இடம் பெற்றதில்லை. கே. பாலசந்தரின் படங்களில் சண்டைக் காட்சிகள் இடம் பெற்றதில்லை. என்றாலும், நகைச்சுவைக் காட்சிகள் கே.பியின் படங்களில் உண்டு. இதையெல்லாம் நிராகரித்துவிட்டவர் பாலு மகேந்திரா. அவரே 'சதிலீலாவதி' என்ற முழு நீள நகைச்சுவைப் படத்தை இயக்கி, 'என்னாலும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளை அமைத்து இயக்க முடியும்' என்பதை நிரூபித்தும் உள்ளார் என்பது வேறு விஷயம்.

கமல்ஹாஸனைத் தவிர பிரபலமான எந்தக் கதாநாயக நடிகரையும் அவர் தனது படங்களில் நடிக்க வைத்ததில்லை. தமிழ் சினிமாவின் பல அம்சங்களை ஏற்றுக்கொள்ள மறுத்தவர் பாலு மகேந்திரா. முழுக்க முழுக்க, வித்தியாச வித்தியாசமான கதைகளை நம்பியவர். தனது கதைகளின் பலத்திலும் தனது ஒளிப்பதிவின் பலத்திலும் கம்பீரமாகத் தனக்கென்று ஒரு தனிப்பாதையை வகுத்துக்கொண்டு அதில் நடைபோட்டவர் பாலு மகேந்திரா. இதனால்தான் பாலு மகேந்திராவால் 'வீடு', 'சந்தியா ராகம்' போன்ற முற்றிலும் யதார்த்தமான திரைப்படங்களைத் துணிச்சலுடன் இயக்க முடிந்தது. 'வீடு', 'சந்தியாராகம்' இரண்டும் அதியற்புதமான படங்கள்.

அந்நாளைய ஏ.எஸ்.ஏ சாமி, பீம்சிங், கிருஷ்ணன் – பஞ்சு, ஸ்ரீதர், கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், கே. பாலசந்தர் முதலான எந்த வெகுஜன இயக்குனருடனும் ஒப்பிட முடியாத தனித்துவமிக்க கலைஞர் பாலு மகேந்திரா. அவரது எந்தத் திரைக்கதையும் முன்னுதாரணம் கூற முடியாத தனித்துவமான திரைக்கதைகள். பாலு மகேந்திரா ஒரு அபாரமான இலக்கிய வாசகர். அதனால்தான் தனது திரைக் கதைகளைத் தானே எழுதியதோடு, அவற்றில் தமிழ் சினிமாவின் வழக்கமான மசாலாத்தனங்கள் எதுவுமில்லாமல் தவிர்க்கவும் முடிந்தது. இல்லையென்றால் 'வீடு', 'சந்தியாராகம்', 'ஜூலிகணபதி' போன்ற திரைப்படங்களை யாராலும் கற்பனை செய்துகூடப் பார்க்க முடியாது. இயக்குநர் சிகரம், இயக்குநர் இமயங்களெல்லாம் எடுக்கத் துணியாத படங்கள் இவை. ஆனால், தமிழ்ச் சமூகம் பாலு மகேந்திரா என்ற கலைஞரைச் சரியாக இனம்கண்டு கொள்ளவில்லை. அவரைக் கொண்டாடியிருக்க வேண்டும். தமிழ் சினிமா ரசிகர்களும் சினிமாவுலகமும் அவரை அடையாளம் காணவில்லை. இதனால் பாலு மகேந்திரா என்ற அந்த உன்னதமான கலைஞருக்கு எந்த நஷ்டமும் இல்லை.

அந்த மகத்தான கலைஞனை நான் வணங்குகிறேன்.

எம்.வி. ராஜம்மா

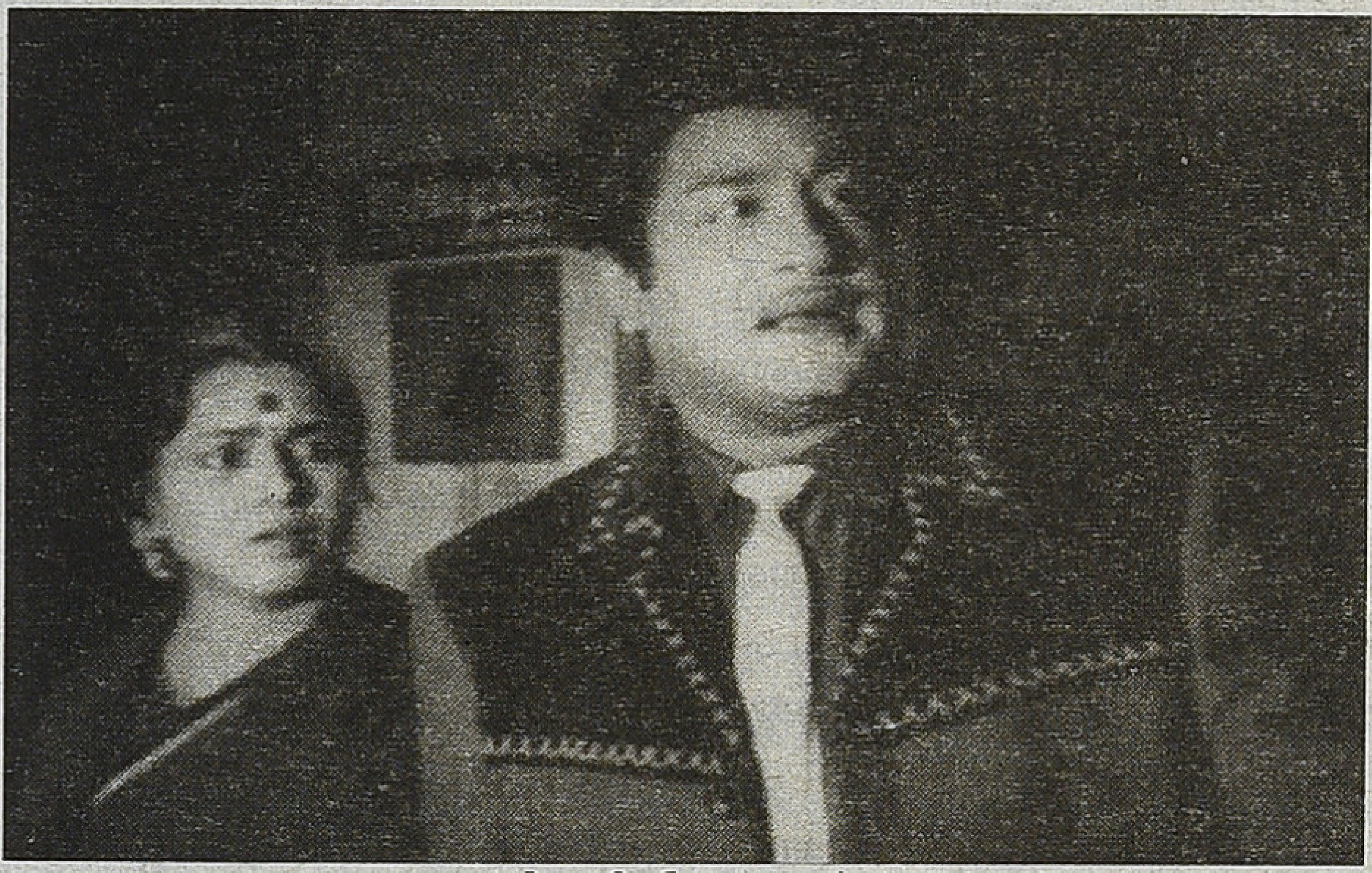
கொஞ்சும் புறாவே நெஞ்சோடு நெஞ்சம்

பா. ஜீவசுந்தரி

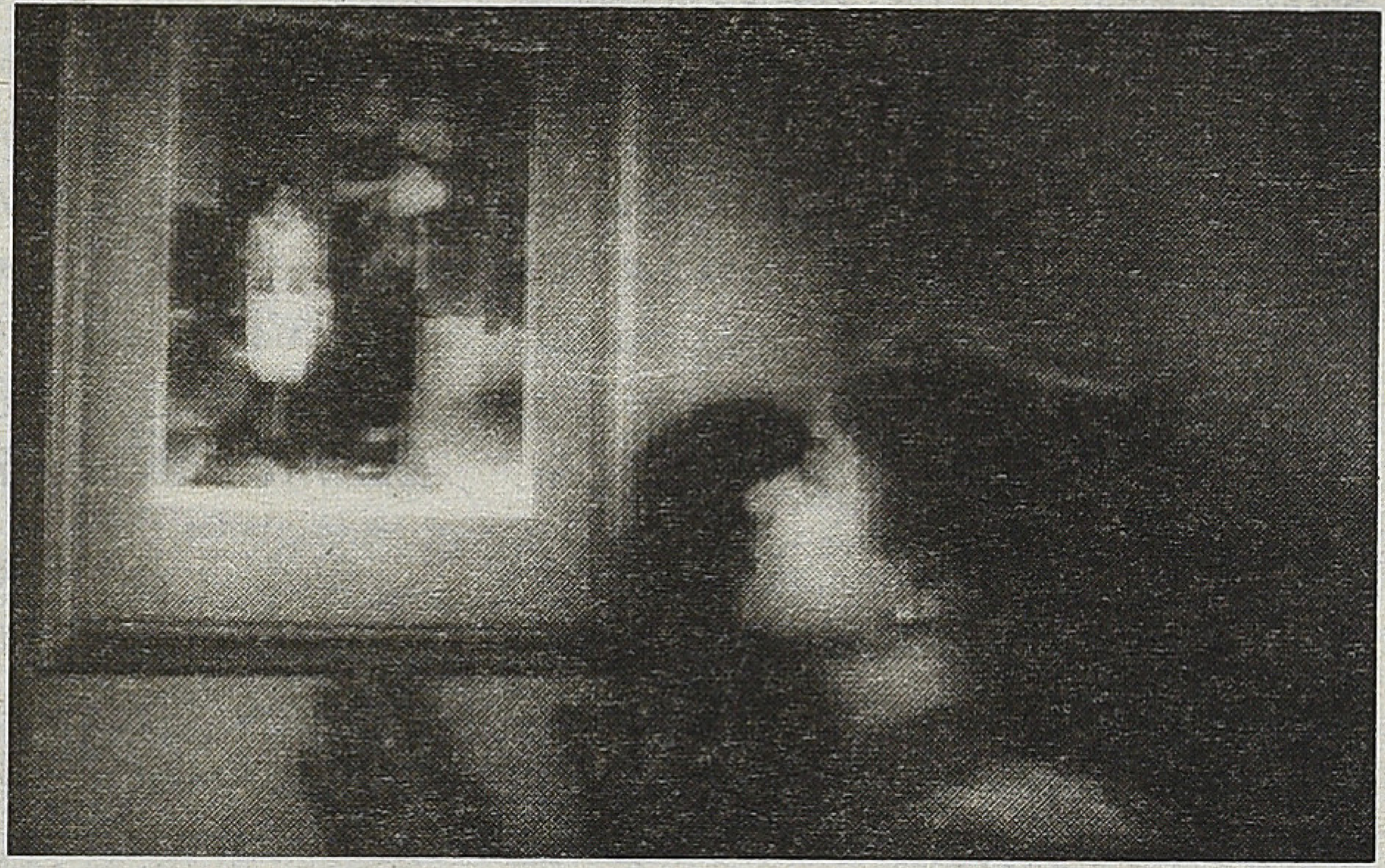
சில ஆண்டுகளுக்கு முன் பி.ஆர். பந்துலுவின் நூற்றாண்டு விழா கர்நாடகத்திலும் தமிழகத்திலும் சிறப்பாகக் கொண்டாடப்பட்டது. அதைப் பற்றிய பதிவுகள் பல பத்திரிகைகளிலும் எழுதப்பட்டன. ஆனால், பந்துலுவின் துணைவியார் எம்.வி. ராஜம்மா பற்றி அதில் எதுவும் குறிப்பிடப்படவில்லை! இது வருத்தத்துக்குரியது.

கண்ணாம்பாவின் அம்மா வேடங்கள் கறாரானவை என்றால் ராஜம்மாவின் அம்மா வேடங்கள் கனிவும் மெலிதான கண்டிப்பும் கொண்டவை. வெட்கம் கலந்த புன்னகையை இதழில் ஓட விடும்போது ராஜம்மாவையும் அவரின் நடிப்பையும் ரசிக்க வேண்டும். கொந்தளிக்கும் காட்சி என்றாலும் அதில் கொஞ்சமும் உக்கிரம் இருக்காது, உதடுகள் துடிக்க அவர் வசனங்களை உச்சரிக்கும் விதமே அலாதி அழகு. வயதான தாய் வேடங்களை ஏற்றபோதும்கூட எஸ். வரலட்சுமியைப் போலவே கோயில் சிற்பம் போன்ற கட்டுக் குலையா அழகுடன் காட்சி அளித்தவர். ‘தேடி வந்த மாப்பிள்ளை’ படத்தில் எம்.ஜி.ஆர். அம்மாவைப் போற்றிப் பாடும் ‘வெற்றி மீது வெற்றி வந்து என்னைச் சேரும்; அதை வாங்கித் தந்த பெருமை எல்லாம் உன்னைச் சேரும்’ என்ற பாடல் காட்சியைப் பாருங்கள்.

ராஜம்மா தமிழகத்தின் சேலம் மாவட்டத்து அகண்ட பள்ளி கிராமத்தில், கன்னட மொழி பேசும் குடும்பத்தில் பிறந்தவர். என்றாலும், தமிழையும் அழகாக உச்சரிக்கத் தெரிந்தவர். திரைப்படங்களில் நடிக்க வருவதற்கு முன்பே ராஜம்மாவுக்கு அக்கால வழக்கப்படி மிக இளம் வயதில் திருமணம் நடந்து முடிந்திருந்தது. நல்ல குரல் வளம் கொண்டவராக ராஜம்மா இருந்தார். கவர்ச்சிகரமான தோற்றம் என்று இல்லாவிட்டாலும் அமைதி நிறைந்த அழகு, கனிவான பார்வை. ஓய்வு நேரங்களில் வீட்டில் ஹார்மோனியம் வாசித்தபடியே பாடிக் கொண்டிருப்பது அவரின் வழக்கம். ஒரு நாள் கணவரின் நண்பர் ‘டிக்கி’ மாதவராவ் வீட்டுக்கு வந்திருந்தபோது, ராஜம்மா மற்றோர் அறையில் உட்கார்ந்து பாடிக் கொண்டிருந்தார். அவரின் குரலினிமையில் பரவசமாகிப் போன நண்பர், ‘உங்கள் மனைவி இவ்வளவு அருமையாகப் பாடுகிறாரே, ஏன் சினிமாவில் பாடி நடிக்கக்கூடாது?’ என்று அடி எடுத்துக் கொடுத்தார் மாதவராவ்.



சிவாஜிகணேசனுடன்



ஏற்காடு செல்லும் மலையடி வாரத்தில் உள்ள மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் படப்பிடிப்புத் தளத்திலும் மலையோரப் பகுதிகளிலும் அடிக்கடி படப்பிடிப்பு நடப்பது வழக்கம். அதனால், சினிமாவில் நடிப்பது பற்றிய எண்ணம், சேலம் பகுதியைச் சார்ந்தவர்களுக்குள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மனதிற்குள் கருக்கொள்ள தொடங்கிவிட்ட காலம். ஓரளவு தயக்கம் இருந்தாலும் அதையெல்லாம் கடந்து தன் மனைவி ராஜம்மாவை நடிக்கவும் பாடவும் வைக்கலாம் என்ற முடிவை நோக்கி அவரை உந்தித் தள்ளியது. நண்பரின் பேச்சு அவரை ஒப்புதல் அளிக்கவும் வைத்தது. ராஜம்மாவை சம்மதிக்க வைப்பதில் அவருக்கு பெரிய சிரமம் ஏதுமில்லை.

கன்னடப் படமான ‘சம்சார நவுகா’ (வாழ்க்கைப் படகு) அவரின் அறிமுகப் படமாக அமைந்தது. ஒரு சிறிய வேடத்தில் தலைகாட்டுவதற்கே அவர் அழைக்கப்பட்டிருந்தாலும் ராஜம்மாவின் தோற்றம், நடிப்பு, இனிமையான குரல் அனைத்தும் அவரை அப்படத்தின் கதாநாயகி யாக்கின. படம் நன்றாக ஓடி வெற்றிப் படமாகவும் அமைந்தது. அப்படத்தில் அவருடன் இணைந்து நடித்த பி.ஆர். பந்துலு (பின்னாளில் மிகப் பிரபல இயக்குநர், தயாரிப்பாளர்) உடன் ராஜம்மாவுக்கு ஆயுள் பரியந்தம் துணைவி என்ற பந்தத்தையும் ஏற்படுத்திய படம். பார்ப்பவர்களை ஈர்க்கும் அழகும் மிக மெலிந்த உடல்வாகும் இனிமையான குரல் வளமும் ராஜம்மாவுக்கு அடுத்தடுத்த பட வாய்ப்புகளைக் கொண்டு வந்து சேர்த்தது. கன்னடப் படங்களில் வெற்றி நாயகியாகத் தொடர்ந்து வலம்வந்து கொண்டிருந்தவருக்கு, தமிழ்ப் படங்களில் நடிக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது.

*1938*இல் நாடக உலகச் சக்கரவர்த்தி பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் புகழ் பெற்ற நாடகம் ‘யயாதி’ திரை வடிவம் பெற்றது. அப்படத்தின் கதாநாயகி ராஜம்மா, உடன் இணைந்து நடித்தவர் பி.யு. சின்னப்பா. நாடகம் பெற்ற வெற்றியைத் திரைப்படம் பெறவில்லை. சின்னப்பா ராஜம்மா இருவருக்குமே மிகப் பெரிய பிரகாசமான எதிர்காலத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கும் வகையில் ஒரு அரிய வாய்ப்பாகப் புகழ்பெற்ற நிறுவனமான சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸிலிருந்து அடுத்த படத்துக்கான அழைப்பு வந்து சேர்ந்தது.

*1940*இன் பிரம்மாண்டப் படம், தமிழின் முதல் இரட்டை வேடப் படம் என்ற பெருமைகளைப் பெற்ற ‘உத்தமபுத்திரன்’ படத்தில் பிரதான கதாநாயகி மீனாட்சியாக வேடம் ஏற்று நடிக்க அழைக்கப்பட்டார் ராஜம்மா. கதாநாயகன் பி.யு. சின்னப்பா. இப்படம் மிகப் பெரிய வெற்றிப்படமாக அமைந்ததால், இருவருமே நட்சத்திர அந்தஸ்தை எட்டிப் பிடித்தார்கள். தொடர்ந்து தமிழ்ப் படங்களில் நடிக்கும் வாய்ப்புகள் ராஜம்மாவைத் தேடி வந்தன. தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம் என மும்மொழிகளிலும் நடித்துப் பிரபலமானார்.

வங்காள மொழி நாவலாசிரியர் நிருபமா தேவி எழுதிய பிரபல நாவலான ‘அன்னபூர்ணிகா மந்திர்’ ஆங்கிலம், இந்தி, மலையாளம் போன்ற மொழிகளில் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டு பரவலாக விற்பனையானது. மலையாளத்திலிருந்து அது தமிழில் ’குமாஸ்தாவின் பெண்’ என்ற பெயரில்

நாடகமாக்கப்பட்டு தமிழகமெங்கும் பல ஊர்களில் டி.கே. சண்முகம் குழுவினரால் வெற்றிகரமாக நடத்தப் பட்டு வந்தது. அவர்களே திரைப் படமாகவும் தயாரித்தார்கள். கதைப் படி சீர்திருத்தவாதியான ராமுவை (டி.கே. ஷண்முகம்) காதலிக்கும் சீதா, குடும்பச் சூழ்நிலைகளின் காரணமாக வயதான பெரியவர் (ஃபிரெண்ட் ராமசாமி) ஒருவருக்கு மூன்றாம் தாரமாக வாழ்க்கைப்பட்டு, குறுகிய காலத்திலேயே விதவையாகும் துயர நிலை. கதாநாயகி சீதாவாக நடித்தவர் ராஜம்மா. 1941இல் 'குமாஸ்தாவின் பெண்' திரைப்படம் வெளியானது. அக்காலத்தில் மிகச் சாதாரணமாக நடைமுறையில் இருந்த பலதார மணத்தை விமர் சிக்கும் சீர்திருத்தக் கருத்துகள் அப் படத்தில் சொல்லப்பட்டிருந்தன. படமும் வெற்றிகரமாக ஓடியது.

இப்படம் வெளியான பிறகு இளைஞர்கள் பலதார மணத்துக்கு எதிராகக் குரல் கொடுக்கத் தொடங்கி னார்களாம். குறிப்பாக வயதான வர்கள் இரண்டாம் தாரம், மூன்றாம் தாரம் என திருமணம் செய்துகொள் வதற்குக் கடுமையான எதிர்ப்பு இருந்துள்ளது. ஒரு திரைப்படம் சமூக அவலங்களை எதிர்க்கும் மன நிலையை மக்களிடம் ஏற்படுத்தியது என்றால் அது அத்திரைப்படம் சார்ந்தவர்களை எவ்வளவு உயரத் துக்குக் கொண்டு செல்லும்! இந்தப் படத்தைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு இதுவரை எனக்குக் கிடைக்க வில்லை. ஆனால், 1974இல் இதே கதை 'குமாஸ்தாவின் மகள்' என்ற பெயரில் படமாக்கப்பட்டது. ஏ.பி. நாகராஜன் இயக்கிய அந்தப் படத்தைப் பார்த்திருக்கிறேன். அதில் சீதாவாக நடித்தவர் கன்னட நடிகை ஆர்த்தி; சிவகுமார், கமலஹாஸன், குமாரி ஷகிலா நடித்திருந்தனர். பேபி ஷகிலா குமாரியான பின் நடித்த படம். ஆனால், படம் வந்த சுவடு கூட தெரியாமல் போனது. இதில் இன்னொரு சுவாரசியமான தகவலும் உண்டு; 1940களில் இக்கதை நாடகமாக நடத்தப்பட்டபோது, கதாநாயகி சீதாவாகப் பெண் வேட மிட்டு அற்புதமாக நடித்தவர் ஏ.பி. நாகராஜனே...!

அதே ஆண்டில் 'மதன காம ராஜன்' என்ற படத்திலும் ராஜம்மா நடித்தார். இது ஒரு கர்ண பரம் பரைக் கதை. மந்திரிகுமாரனின் மனைவி வேடம். காளிதேவியின் பக்தையும் பதிவிரதையுமான அவள் தொட்டதெல்லாம் உயிர் பெறுகிறது. அது ஒரு நேரத்தில் இறந்து போன ராஜகுமாரனைப் பிழைக்க வைக்க உதவுகிறது. மந்திரி குமாரன் மனைவியாக நடித்தவர் ராஜம்மா. கொஞ்சமும் சலிப்புத் தட்டாமல் விறுவிறுப்பாகச் செல் லும் படம். சென்னையில் ஆறு மாதங்களும் வெளியூர்களில் 15 வாரங்களும் இந்தப் படம் ஓடியிருக் கிறது; அரசகுமாரனின் காதலியாக, கவர்ச்சியாக நடிக்க ராஜம்மா விரும்ப வில்லை. அதனால், அவராகவே தேர்வு செய்து நடித்ததுதான் மந்திரி குமாரன் மனைவி வேடம்.

தமிழ்த் திரைப்படங்களுக்கு ஒரு கௌரவத்தை ஏற்படுத்தியவரும் ஏராளமான புதுமுகங்களை அறிமுகப் படுத்தியவருமான இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியம், 1942இல் ஒரு படத்தில் கதாநாயகனாக நடித்தார். அவருடன் எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமி, எம்.வி. ராஜம்மா, வி.என். ஜானகி என்று பலரும் நடித்திருந்தாலும் அது ஒரு பரீட்சார்த்தப் படமாக மட்டுமே அமைந்தது. ராஜம்மாவின் பட எண்ணிக்கையில் மேலும் ஒன்றை அதிகப்படுத்தியது. 'அர்த்தநாரி' என் றொரு படம் 1946 பொங்கலன்று வெளியானது. வெற்றி ஜோடியான பி.யு. சின்னப்பா எம்.வி. ராஜம்மா இணைந்து நடித்தும் அந்தப் படம் சரியாகப் போகவில்லை.

1948இல் வெளியான 'ஞான சௌந்தரி' படத்தில் 'அருள் தாரும் தேவ மாதாவே, ஆதியே இன்ப ஜோதியே' பாடலைப் பாடியபடியே அறிமுகமாவார் ராஜம்மா. அக் காலத்தில் மிகப் புகழ் பெற்ற பாடல் அது. கிறித்தவ பக்திக் கதையான இது ஏற்கனவே நாடகமாக நடத்தப்பட்டு வெற்றி பெற்ற கதை. சிட்டாடல் கம்பெனி தயாரித்த அந்தப் படம் ராஜம்மாவின் புகழை இன்னும் ஒரு படி மேலேற்றியது. சிற்றன்னையின் தாங்க முடியாத கொடுமைகளுக்கு ஆளாகி, காட்டுக்கு அனுப்பப்படும் ஞானசௌந்தரி இரு கைகளும் வெட்டுப்பட்டு குழந்தையுடன் காட்டுக்குள் படும் துயரம் கண்டு கண்ணீர் சிந்தாதவர்கள் குறைவு. ராஜம்மாவின் தோற்றம் ஞான சௌந்தரி கதாபாத்திரத்துக்கு வெகுவாகப் பொருந்திப் போனது. கதாநாயகன் பிலவேந்திரனாக நடித் தவர் டி.ஆர். மகாலிங்கம். இந்தப் படத்துக்குப் பின் தமிழகத்தில் பிறந்த பல பெண் குழந்தைகளுக்கு ஞான சௌந்தரி என்றே பெயர் வைக்கப்பட்டதாகவும் ஒரு தகவல் உண்டு.

1949இல் மறுபடியும் ஒரு வெற்றி நாடகம் திரைப்படமாக வெளியாகி சக்கைப்போடு போட்டது. அண்ணா துரையின் கதை வசனத்தில் உருவான அந்தப் படம் 'வேலைக்காரி'; இதில் வேலைக்காரியாக நடித்தவர் எம்.வி. ராஜம்மா. அவரின் அமைதியான தோற்றம் படத்தின் வெற்றிக்கு உறு துணையாய் அமைந்தது. அரசியல், சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துகள் அனல் பறக்கும் வசனங்களாக வெளிப்பட்டு படத்தின் வெற்றிக்கு உதவின. பாடல் களும் அதற்குத் துணை நின்றன.

1950இல் இரண்டு படங்கள்... இரண்டும் வித்தியாசமானவை. சமூகப் படங்களின் வருகைக்குப் பின் புராணப்படங்களின் எண் ணிக்கை குறைந்து போயிருந்த நேரம்; நீண்ட நாளைக்குப் பின் கிருஷ்ணனின் லீலைகளைச் சொல் லும் படமாகப் 'பாரிஜாதம்' வெளி யாயிற்று. கண்ணன் மீது அதிக பிரியம் கொண்டவர்கள் பாமாவா ருக்மணியா என்பதுதான் கதை. இவர்கள் இருவரின் அன்பை அனு பவிக்கும் கிருஷ்ணனாக டி.ஆர். மகாலிங்கம், அமைதியே வடிவான ருக்மணியாக ராஜம்மா, பாமாவாக பி.எஸ். சரோஜா நடித்திருந்தார் கள்.

இஸ்லாமியக் காதல் காவியமாக வந்த 'லைலா மஜ்னு' படத்தில் காதலர்களாக டி.ஆர். மகாலிங்கமும் ராஜம்மாவும் நடித்திருந்தனர். ஆனால், இந்தப் படம் தோல்விப் பட வரிசையில் சேர்ந்தது. அதே நேரத்தில் நாகேஸ்வர ராவ் பானு மதி இணையில் 'லைலா மஜ்னு' என்ற வேறொரு படம் தெலுங் கில் வெளியாகி, தமிழிலும் மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்டு வெற்றிக் கொடி நாட்டியதால், ராஜம்மா

நாகையாவுடன்

மகாலிங்கம் நடித்த படம் தோல்வியைத் தழுவியது. இதுபோல ஒரே கதையம்சம் உள்ள படங்கள் ஒரே நேரத்தில் படமாக்கப்பட்டு வெளியாகும்போது, ரசிகர்களை எந்தப் படம் கவர்கிறதோ அது வெற்றி பெறுவது வழக்கமான ஒன்றாகவே திரையுலகில் நிகழ்ந்து வந்துள்ளது. தெலுங்குப் படத்துடன் ஒப்பிடும்போது, அசல் தமிழ்ப்படமான லைலா மஜ்னு நடிப்பில் அதிகம் சோபிக்கவில்லை என்றே தெரிகிறது. இந்தப் படத்தின் ஒரே சிறப்பம்சம் வசனங்களை எழுதியவர் வல்லிக் கண்ணன் என்பதுதான்.

1952இல் வெளியான 'தாய் உள்ளம்' பல சிறப்புகள் ஒருங்கிணைந்த படம் என்றாலும் வசூல் ரீதியாக வெற்றி பெறாத படம். இப்படத்தில் கதாநாயகி ராஜம்மா, நாயகன் ஆர்.எஸ். மனோகர். இவர் பின்னாளில் வில்லனாக வேடம் கட்டியவர். ஆர். கணேஷ், வில்லன்; இவர்தான் பின்னர் புகழ்பெற்ற கதாநாயகனாக மாறிய 'காதல் மன்னன்' ஜெமினி கணேசன். படத்தின் கதையும் ஈஸ்ட் டய்லன் எழுதிய 'மிஸஸ். ஹென்றி வுட்' என்ற ஒரு ஆங்கில நாவலின் தழுவல்தான். 'காமிரா மேதை' என்றழைக்கப்பட்ட கே.ராம்நாத் இயக்கத்தில், வி. நாகையா ஏ. ராமாராவ் இருவர் இசையமைப்பில் அன்றும் இன்றும் என்றும் மறக்க இயலாத எவர்க்ரீன் பாடலான 'கொஞ்சும் புறாவே, நெஞ்சோடு நெஞ்சம்...' பாடல் இப்படத்தில்தான் இடம் பெற்றது. கதாநாயகி ராஜம்மா பால்கனியில் நின்றபடி வயலின் வாசித்தவாறே பாடுவதாக அமைந்த காட்சி என்றும் அழியாத பிம்பமாக மனத்திரையில் பதிந்து போனது. பாடியவர் எம்.எல். வசந்தகுமாரி. லதா மங்கேஷ்கரின் தேனினும் இனிய குரலில் 'டண்டி ஹவாயேங்....' என்று இந்தியிலும் இப்பாடல் என்றும் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கிறது. 'கதையைக் கேளடா' என்ற மற்றொரு பாடலும் இப்படத்தில் உண்டு.

52க்குப் பின், எம்.ஜி.ஆர்- சிவாஜி என்ற இரு நட்சத்திர நடிகர்களின் உருவாக்கத்துக்குப் பின், புதிய கதாநாயகிகளின் வருகை அதிகமானது. இயல்பாகவே ராஜம்மாவும் 'அம்மா'வாகிப் போனார்.

'முரடன் முத்து' பி.ஆர். பந்துலுவின் தயாரிப்பு இயக்கத்தில் உருவானபோது, பந்துலுவின் மனைவியாகவே நடித்தார். சிவாஜியின் அண்ணியாக, குடும்பத்தைத் தாங்கும் தலைவியாக அற்புதமாக நடித்தார். கூட்டுக் குடும்பத்தின் உயர்வை, உழைப்பின் மேன்மையைச் சொல்லும் படமாக அது அமைந்தது. 'செவ்வந்திப்பூ செண்டு போல கோழிக்குஞ்சு' என்று பாடல் காட்சியில் நடித்தார் ராஜம்மா. வர்த்தக ரீதியாக அந்தப் படம் வெற்றி பெறவில்லை என்றாலும் பேர் சொல்லும் ஒரு படமாக அமைந்தது.

பெண்ணுக்குச் சுதந்திரமான வாழ்வு இல்லை என்பதை மிக அற்புதமான புனைவு மூலம் கட்டமைத்த காவியம் மகாபாரதம். பிறந்தவுடன் பெற்றோருக்கும் திருமணத்தின் பின் கணவனுக்கும், கணவனுக்குப் பின் மகனுக்கும் கட்டுப்பட்டவள் பெண் என்ற கட்டமைப்பை உருவாக்கிய பகவத் கீதையும் மகாபாரதத்துக்குள்தான் அமைகிறது. ஆனால், எந்த ஒரு பெண்ணின் யதார்த்த வாழ்வும் இக்கட்டமைப்புக்குள் முடிந்து போவதில்லை என்பதும் வியாசருக்குத் தெரிந்துதான் இருந்தது. அப்பெண் வாழ்க்கையில் எத்தனையோ ரகசியங்களைக் காக்க வேண்டியவளாகிறாள். ஏனென்றால், அவளுக்கான வாழ்தல் அற்றவள் அவள். ஒரு வம்சத்தில் பிறந்து மற்றொரு வம்சத்தைக் கட்டிக் காக்கக் கடமைப்பட்டவள். அதுவரையே அவள் ஒரு உத்தமி.

அதுவும் குந்தி போன்ற ஒரு பெண் பாண்டவ வம்சத்தைத் துளிர்க்கச் செய்யப் பாத்தியப்பட்ட இடத்தில் உள்ள ஒரு பெண், எந்த ஒரு ரகசியத்தையும் வெளியிட இயலாதவள். இரட்டை மனமும், குற்ற உணர்வும் அவளுள் எப்போதும் குமைந்து கொண்டே இருக்கும்; அதுவும் தமது வம்சத்துக்கே ஒரு நெருக்கடி வரும்போது அவளால் எது நீதி, எது அநீதி என்பதைக்கூட சிந்தித்து அறிய முடியாதவளாகவே அவள் உருவாக்கப்பட்டிருப்பாள். எது தமது கணவனுக்கும் அவரின் வாரிசுகளுக்கும் நல்லதோ அதுவே அவளுக்கும் சொல்லப்பட்ட நீதியாகும்.

குருஷேத்திரப் போர் விரைவில் துவங்கவுள்ள நிலையில் கண்ணனின் சூழ்ச்சியால் கர்ணன்தான் தனது மூத்த மகன் என்பது குந்திக்கு வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கர்ணன் கௌரவர்கள் பக்கம் இருப்பவன். அவனுக்கு எதிரே உள்ள பஞ்ச பாண்டவர்களும் குந்தியின் புதல்வர்கள். குந்திக்கு இயல்பாகவே மூத்த புதல்வன் மீது வாஞ்சை மேலிடுகிறது. ஆனால், கர்ணன் சாக வேண்டியவன் என்கிறான் மாயாவி கண்ணன். எனவே, இதிகாசங்கள் கட்டமைத்த நியதிகளின்படி, தாயானாலும் அவளும் கர்ணனை ஆதரிக்க முடியாதவள். பாண்டவ வம்ச பாண்டு மகாராஜாவின் மனைவியான அவள், பாண்டவர்கள் அழிக்க நினைக்கும் கௌரவர்கள்

எம்.ஜி.ஆருடன்

பக்கம் நிற்கும் ஒரே மாவீரன் வெற்றி பெற வேண்டும் என மனதுக்குள் நினைப்பதுகூட நெறியல்ல. இச் சூழலில் குந்தியின் மனநிலையைப் பிரதிபலிக்க நம் நடிகைகள் சிறப்பாகவே செயல்பட்டார்கள் என்றே நான் நினைக்கிறேன்.

மகாபாரதக் கதை பல பகுதிகளாக, பல பெயர்களில் படமாக்கப்பட்டிருந்தாலும் பி.ஆர். பந்துலு தயாரித்து இயக்கிய 'கர்ணன்' திரைப்படம் இந்தத் தலைமுறை ரசிகர்களாலும் வெகுவாக ரசிக்கப்பட்டு, தமிழகம் எங்கும் 100 நாட்களைக் கடந்து ஓடியது. டிஜிட்டலைஸ்ட் செய்யப்பட்டதன் எதிரொலியே இத்தகைய வெற்றிக்குக் காரணம். பந்துலுவின் வாழ்க்கையில் அவருடன் இணைந்த அசல் கதாநாயகியான ராஜம்மா, அவருடன் பல படங்களில் திரை நாயகியாகவும் வெற்றிகரமாக வலம் வந்தவர்.

'கர்ணன்' படத்தின் குந்தியாக உணர்வுக்கலவையாக நடிப்பைப் பிழிந்து தந்தவர். என்றைக்கோ பெற்று, பேழையில் வைத்து அனுப்பிய, கவச குண்டலங்களுடன் பிறந்த மகன் பல ஆண்டுகளின் பின் அங்க தேசத்து அதிபதியாக, குருஷேத்திரப் போரில் தன் சகோதரர்கள் என்பது தெரியாமல் பாண்டவர்களுடனே நேரடியாக மோத இருக்கும் மகனைச் சந்திக்கும் அபாக்கியவதியான தாய் குந்தியாக உணர்வுபூர்வமான அந்தக் காட்சியில் ராஜம்மா சிறப்பாகத் தன் பங்கை வெளிப்படுத்தியிருப்பார். மிக நீண்ட வசனங்களுடன் கூடிய மிக நீளமான காட்சி அது.

வழக்கமாக அமைதியாக, உணர்வைப் பிழிந்து தரும் அம்மாவாக நடித்திருந்தாலும் இயக்குநர் ஸ்ரீதரின் இயக்கத்தில் வெளியான 'கொடிமலர்' திரைப்படத்தில் மட்டும் கொஞ்சம் வில்லத்தனமான, பணத்திமிர் பிடித்த தாயாக நடித்திருப்பார். அது 'சியாமளா' என்ற ஒரு வங்காளக் கதையைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட படம். சோகத்தைப் பிழிந்து தரும் படம். நான் என்னுடைய மிகச் சிறிய வயதில் அந்தப் படத்தைப் பார்த்த போது, அவரை எனக்குப் பிடிக்காமல் போனது. பல ஆண்டுகளின் பின் மறுபடியும் அந்தப் படத்தைப் பார்த்த போது, எனக்குள் நானே சிரித்துக்கொண்டேன். ஒரு படத்தின் கதாபாத்திரம் பார்ப்பவர்களை எரிச்சலடைய வைத்தால், அது அப்பாத்திரத்தில் நடித்தவரின் நடிப்புத் திறனுக்கு கிடைத்த மிகப் பெரிய பாராட்டுதான் என்பதையும் பாத்திரப் படைப்பு என்பது கதாசிரியர் மற்றும் இயக்குநரின் கையில்தான் இருக்கிறது என்பதையும் பின்னாளில் உணர்ந்து கொண்டேன்.

பின் வரிசையாக அம்மா வேடப் படங்கள். சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர், ஜெமினி, எஸ்.எஸ்.ஆர். ஆகியோரின் படங்களில் உணர்ச்சிப் பிழம்பான அம்மாவாக நடித்தார். தங்கமலை ரகசியம், குடும்ப விளக்கு, வேட்டைக்காரன், குடும்பத்தலைவன், தேடி வந்த மாப்பிள்ளை, ஆலயமணி, பாவமன்னிப்பு, படித்தால் மட்டும் போதுமா?, குங்குமம், அன்னை, இல்லம், சாரதா என்று படங்களின் பட்டியல் மிக நீளமானது.

பி.ஆர். பந்துலுவின் படங்களில் ஒரு சில படங்கள் தவிர பெரும்பாலும் இடம்பிடித்தார். பி.ஆர். பந்துலுவுடன் பல கன்னடப் படங்களில் இணையாக நடித்திருக்கிறார். தமிழிலும் 'விஜயலட்சுமி', 'முரடன் முத்து' போன்ற படங்களில் நடித்துள்ளார். கன்னடப்படமான 'ஸ்கூல் மாஸ்டர்' படத்தில் நடித்ததற்காக தேசிய விருதும் பெற்றுள்ளார். ஆரம்பகாலம் முதலே கவர்ச்சி தவிர்த்து கதைக்கு முக்கியத்துவம் அளித்து நடிக்கும் பாத்திரங்களையே தேர்வு செய்து கதாநாயகியாக நடித்துப் பழக்கப்பட்டவர். அதனால் நாடக நடிகர்கள், புகழ் பெற்ற நடிகர்கள், அறிமுக நடிகர்கள் என்று பலதரப்பட்ட கதாநாயகர்களுடனும் நடித்தவர். பி.யு. சின்னப்பா, பி.ஆர். பந்துலு, ஹொன்னப்ப பாகவதர், டி.கே. சண்முகம், கே. சுப்ரமணியம், டி.ஆர். மகாலிங்கம், ஜி.எம். பஷீர், மனோகர், ஈஸ்வர், கெம்பராஜ், நரசிம்ம பாரதி, வி. நாகையா என்று இவருடன் நடித்தவர்களின் பட்டியல் மிக நீண்டது. 1973இல் பந்துலுவின் மறைவுக்குப் பின் திரைப்படங்களில் நடிப்பதைக் குறைத்துக்கொண்டார். அம்மாவைப் போற்றிப் பாடுகின்ற கதாநாயகர்கள் புகழின் உச்சத்தை எட்டிப் பிடிக்க, தங்களின் புகழ் மங்கிப் போவது பற்றிய கவலை இல்லாமல் அம்மாக்கள் என்றென்றைக்கும் தியாகம் செய்துகொண்டே இருக்கிறார்கள்.

▸ 31ஆம் பக்கம் தொடர்ச்சி

ப்ளூ கலரின் வெட்பநிலை, க்ஷிமிங் நிசீளிஸி என்ற கலர் ஸ்பெக்ட்ரத்தின் இந்த மூலையிலிருக்கும் ரெட் கலரின் அதீத கலர் டெம்பெரேசரிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டது. அந்த மாறுபாட்டை, ஒளிவடிகட்டியின் துணைகொண்டு தனது பகலை இரவாக்கும் ரசவாதத்திற்கு பயன்படுத்தி, மனதிலிருந்து என்றும் அகலாத ஓவியமாக 'லாரன்ஸ் ஆப் அரேபியா' படத்தின் பல முக்கிய காட்சிகளைத் தீட்டியிருப்பார், ப்ரெடி யங். என்னுடைய தலைமுறையினரை 'லாரன்ஸ் ஆப் அரேபியா' பாதித்ததைப் பற்றி நான் சிந்தித்துக் கொண்டிருக்கும் தருணத்தில், இன்றைய ஹாலிவுட்டின் உருவத் திருமேனியான ஸ்டீவன் ஸ்பீல்பெர்க்கும், தனக்குப் பிடித்த படங்களில் முதன்மையானது 'லார்ன்ஸ் ஆப் அரேபியா'தான் என்று கூறியிருப்பது, டேவிட் லீன் - ப்ரெடி யங் கூட்டணியின் சாசுவதத்தை அறிவிக்கிறது.

ஆல்ப்ரெட் ஹிட்ச்காக்கைப் பொறுத்தமட்டும் இன்னும் ஒரு படி மேலே சென்று சிகப்பு ஒளிவடிகட்டியை அதன் தேவைக்காக அல்லாமல் அழகியலுக்காகப் பயன்படுத்தியிருப்பார். அவரது பேக் ப்ரொஜக்ஷன் உத்தியைப் போல ரெட் பில்டர் உபயோகமும் பிரசித்தி பெற்றது. உதாரணத்திற்கு, அவரது அழியாவரம் பெற்ற சினி காவியமான 'வெர்டிகோ' படத்தைப் பாருங்கள். அதில் அதிமுக்கியமான க்ளைமேக்ஸ் காட்சியிலே ரெட் பில்டரைப் பயன்படுத்தி இருள் சூழ்ந்த, ஆனால் திகில் நிறைந்த அதன் வரலாற்றுப் புகழ்பெற்ற கடைசி ஷாட்டுகளுக்கு வித்திட்டிருப்பார். ராபர்ட் பர்க்ஸ் போன்ற ஒளி ஓவியர்களுடன் தனது சினிமா வேள்வியில் பயணித்த ஹிட்ச்காக் பாக்கியம் செய்தவர்.

இங்கு நமது சூழலிலும், நானும் வின்செண்ட் அவர்களும் ரெட் பில்டரை உபயோகப்படுத்தி பரிட்சார்த்தங்கள் செய்திருக்கிறோம். எனது மனதில் சட்டென்று வந்து நிற்பது ஜே.ஜி.விஜயம் அவர்களின் ஒளிப்பதிவுதான். அவர் 'பொன்முடி' *(1950)* படத்தின் ஒளிப்பதிவிற்காக பிரான்சில் பரிசு பெற்றவர். அவர் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸாரின் சேலம் பக்கத்திலுள்ள ஏரியில் சிக்கனமாகப் படம் பிடிக்கும் வாடிக்கையை பயன்படுத்தி, ஏரியில் பட்ட பகலில் சுட்டெரிக்கும் சூரியனை ரெட் பில்டர் கொண்டு வடிகட்டி, அவருக்கே உரித்தான செவ்வியல் சட்டகங்களுடன், ஒரு பாடலை என்றும் மறக்க முடியாத ரோமாஞ்சக ஓவியமாக, கருப்பு வெள்ளையின் கான்ட்ராஸ்டைக் கொண்டு தீட்டியிருப்பார். தமிழ் சினிமாவின் பெரும் கலைஞர்களில் அவரும் ஒருவர். சிகப்பு பில்டரினால் நீல வானத்தை முழுவதுமாக கருமை நிறைந்த வெளியாக்கலாம். அதுவே பச்சை பில்டரை உபயோகித்தால் வானம் இருட்டானாலும் டிடெயில்ஸ் தெரியும். வானத்தையும் மேகங்களையும் இருட்டிலும் தனித்தனியாக அடையாளம் காணலாம். ப்ரெடி யங், ஜே.ஜி. விஜயம் போன்ற நிகரற்ற ஒளிப்பதிவு மேதைகள் வண்ண நிற வடிகட்டிகளைக் கொண்டு காலத்தால் அழியாத அரிய கருப்பு வெள்ளை ஓவியங்களைப் படைத்திருக்கிறார்கள்.

தொடரும்

வாசகர் கடிதம்

பெருமாள்முருகன்:

அக்டோபர், 2013 இதழில் நான் எழுதிய 'தங்க மீன்கள்' தொடர்பான கட்டுரை 'நிலமும் நிழலும்' பத்திக்காக எழுதப்பட்டது. தனிக் கட்டுரையாக வெளியானதால் அக்கட்டுரையின் முன் பகுதி அமைப்பு தேவையில்லாதது போலத் தோற்றம் தந்துவிட்டது. பார்த்த படத்தைப் பற்றி மட்டும் எழுதுவதல்ல, பார்த்த சூழலையும் இணைத்து எழுதுவதையே இப்பத்தியின் அமைப்பாகக் கொண்டிருக்கிறேன். தங்க மீன்கள் பற்றியும் அவ்விதமாகவே எழுதியிருந்தேன். வெகுஜனப் படங்களிலிருந்து வேறுபட்ட படம் அது என்பதை அங்கீகரித்துக் கொண்டபின் ஏற்பட்ட எதிர்பார்ப்புகளில் இருந்தே படத்தை அணுகி என் விமர்சனத்தை வைத்திருந்தேன். அப்படியான வேறுபட்ட படம் தர்க்கக் குறைபாட்டோடும் தமிழ் வாழ்வோடு இயையாமலும் இருக்கிறதே என்னும் ஆதங்கம்தான். ராஜன்குறையின் கோட்பாட்டுப் பார்வையைச் சுவீகரித்து 'இது வாழ்வை ஊடுருவும் சினிமாவாக உருவாகி இருக்க வேண்டியது; ஆனால், தனித்தியங்கும் சினிமாவாக உருவாகிவிட்டது' என்பதையே முன்வைத்திருந்தேன். அந்தக் கருத்து இப்போதும் மாறவில்லை.

ஃபிர்தவ்ஸ் ராஜகுமாரன்:

மிஷ்கினின் 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' திரைப் படத்துக்கு, 'வெகுளித்தனமல்ல அறியாமையின் கொடூரம்' என்னும் ராஜன் குறை அவர்களின் 9 பக்கங்கள் கட்டுரையும் ரோஸா வஸந்த் அவர்களின் 7 பக்கங்கள் விமர்சனக் கட்டுரையும், கொஞ்சமல்ல மிக அதிக கறாரான விமர்சனம் என கருதுகிறேன். நீங்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ள குறைகள் சரியானதுதான் என்றாலும், இதை உலகப்படம் என்கிற வகைக்குள்ளான தரத்தில் வைத்துக்கொண்டு அளந்து பார்க்காமல், ஒரு சுவாரஸ்யமான தமிழ் த்ரில்லர் என்று பார்த்தால் ரசிக்கலாம் என்பதே எனது கருத்து. மேலும், வெகுஜன தமிழ் சினிமாவின் ரசனையை இதுபோன்ற எப்போதாவது வரும் படங்கள்தான் கொஞ்சமாவது மாற்ற முயற்சிக்கும் என்பதையும் கவனத்தில் அல்லது கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். வெகுஜன மசாலா தமிழ் சினிமாக்களை குறை கூறுவதையும், அதைத் தவிர்த்து கொஞ்சம் மாறுதலாகச் செய்யும் இதுபோன்ற முயற்சிகளை எள்ளி நகையாடுவதையும் தமிழ் குணமாக அல்லது சிறுமையாகக் கருதுகிறேன். 'தங்க மீன்கள்' திரைப் படத்தையும் இப்படியான ஒரு பூதக் கண்ணாடி அணிந்துகொண்டுதான் பெருமாள் முருகன் விமர்சித்தார். தமிழ் சினிமாவை ஒரே அடியாக மாற்றிவிட முடியாது. இப்படியாகக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத்தான் முயற்சி செய்தாக வேண்டும். ராம், மிஷ்கின் போன்றவர்களை இப்படி ஒரே அடியாக நிராகரித்தால் 'துப்பாக்கி' போன்ற படங்களைத்தான் தமிழன் தலையில் தூக்கி ஆடிக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

நிழல்முற்றமும்

நிழல்முற்றத்து நினைவுகளும்

இரா. கந்தசாமி

நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்

ஆசிரியர்	:	பெருமாள் முருகன்
வெளியீடு	:	கயல் கவின் புக்ஸ்
பக்கங்கள்	:	192
விலை ரூ.	:	130

திருச்செங்கோடு, திரையரங்கு ஒன்றில் சோடாக்கடை போட்டிருந்த தன் தந்தைக்கு உதவியாக சென்றதன் மூலம், எழுத்தாளர் பெருமாள்முருகன் அவர்களுக்கு கணிசமான ஒரு கால வெளியை திரையரங்கச் சூழலில் கழிக்க நேர்ந்தது. அப்போது பெற்ற அனுபவங்களின் அடிப்படையில், பெருமாள் முருகன், தன் இரண்டாவது நாவலாக 'நிழல்முற்ற'த்தைத் தந்தார். இந்நாவல் வெளிவந்தது 1993, டிசம்பர். அப்போது 'நிழல் முற்றம்' நாவல் கட்டமைப்புக்குப் பொருந்தாமல் உதிர்ந்துவிட்ட திரையரங்க அனுபவங்கள் சிலவற்றை, இப்போது 'நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்' என்னும் தலைப்பில் கட்டுரைகளாகத் தந்துள்ளார்.

'நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்' நூலில் உள்ள கட்டுரைகளை ஒரு வசதிக்குக் கட்டுரைகள் என்று குறிப்பிடுகிறோம் என்றாலும், இவற்றை ஒரு பொருண்மையைக் களமாகக் கொண்ட ஒழுங்கமைவு நினைவுப் பதிவுகள் என்று கூறுவதே பொருந்தும். இந்நூலில் நம் கவனத்தைச் சட்டென ஈர்க்கும் கூறுகள் இரண்டு. முதல் கூறு: ஏற்கனவே எழுதப்பட்டுவிட்ட 'நிழல்முற்றம்' நாவல் களத்தை வைத்து, ஒரு நூல் அளவுக்கு பெருமாள் முருகனால் கட்டுரைகள் எழுத முடிந்திருக்கிறது. அவருடைய மற்ற நாவல்களுக்குக் கிடைக்காத சிறப்பு இது! அடுத்தது: இக்கட்டுரைகள் நாவலுக்கு வலிமை சேர்க்க வேண்டுமே தவிர, நாவலின் கட்டமைப்பும் பாத்திரங்களும் இக்கட்டுரைகளால் எவ்வகையிலும் பாதிப்புக்கு உள்ளாகிவிடக் கூடாது என்கிற கவனம். அதனால்தான், முன்னர் எழுதப்பட்ட நாவலின் கட்டமைப்புக்குள் பொருந்தாமல் உதிந்துவிட்டவற்றை மட்டும் எடுத்து இதில் எழுதுகிறார். அவையும் ஒரு நூலளவு விரிகின்றன.

இந்நூலின் முன்னுரையில் ராஜன் குறை, இக்கட்டுரைகளை இனவரைவியல் ஆவணம் என்று சொல்கிறார். 'எழுத்தில் சுயத்தைக் குறைத்து அதை வரலாற்றில் வைத்துப் பேசுவது எப்படி என்பதற்குப் பெருமாள் முருகனின் இந்த நூல் முன்னுதாரணமாகத் திகழ்கிறது' என்று பாராட்டுகிறார். இப்பண்பு குறிப்பிடத்தக்கது.

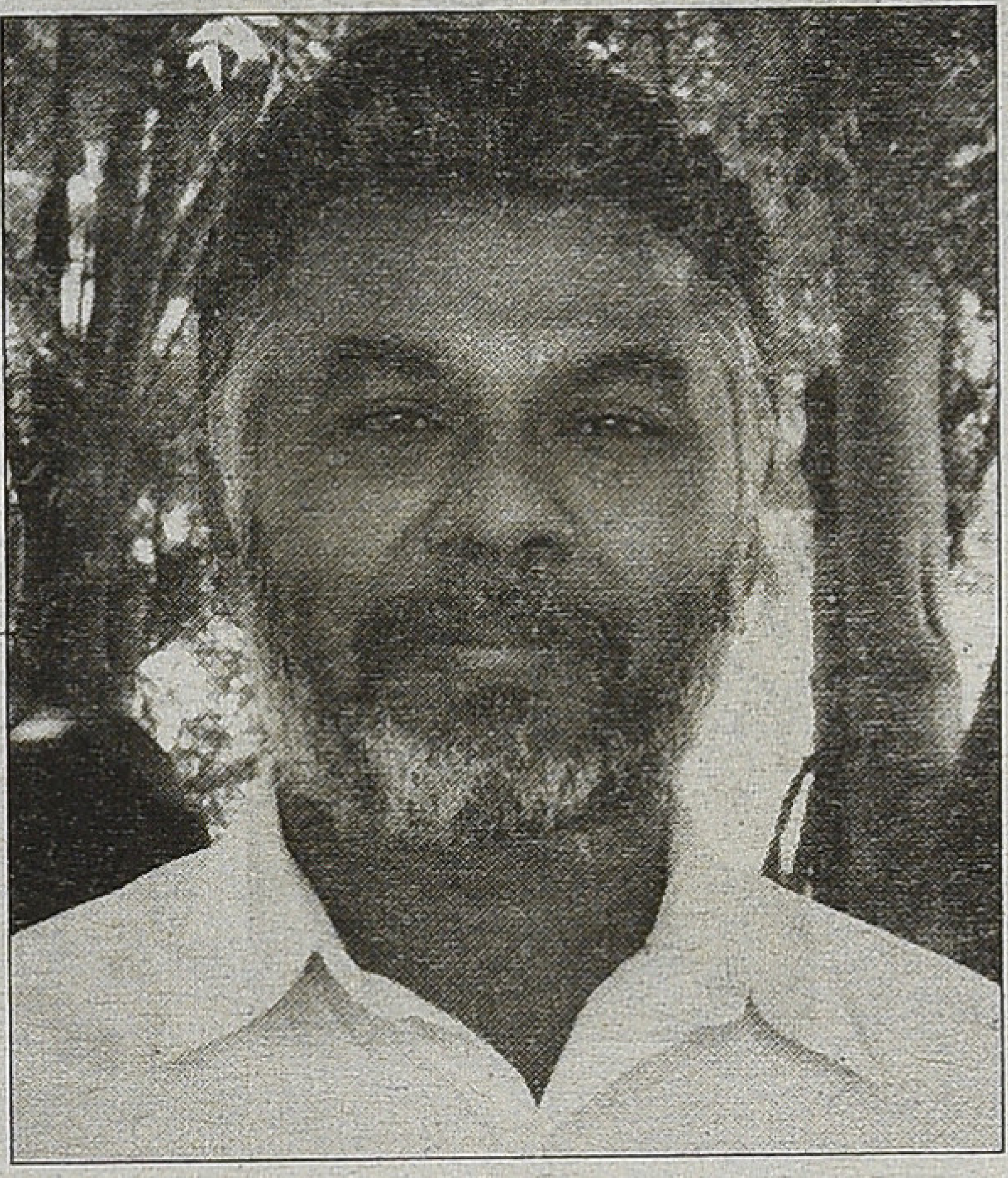
1978இல், புதிதாகத் தொடங்க இருந்த திரையரங்கம் ஒன்றில் சோடாக்கடை வைத்து நடத்தத் தன் தந்தை ரூபாய் ஏழாயிரம் முன்பணமாகக் கொடுத்ததில் இருந்து தொடங்கும் பெருமாள் முருகனின் அனுபவங்கள், அத்திரையரங்கம் பொலிவிழந்து நான்கு காட்சிகளும் செக்ஸ் படமாகவே ஓடும் அளவுக்கு வலுவிழந்து போனதுவரை, திரையரங்கைச் சுற்றிச் சுழல்கின்றன.

பெருமாள்முருகன், கொங்குப் பகுதியில், திருச்செங்கோட்டில் உள்ள திரையரங்கு ஒன்றின் அனுபவங்களைத்தான் சொல்லிப் போகிறார் என்றாலும், இவற்றைப் படிக்கும் வாசகர்கள், இவ்வனுபவங்கள் வழி அவரவர் அனுபவங்களுக்குள் சென்றுவிடுவார்கள். அவரவர் புழங்கிய டாக்கீஸ்கள், தியேட்டர்கள், உள் கடைகள், டிக்கெட் கவுண்டர்கள், இரும்புக் கேட்டுகள், சைக்கிள் ஸ்டேண்டுகள், திறந்தவெளி கழிப்பிடங்கள், திரையரங்குச் செல்லும் ஊர்ப் பாதைகள், பார்த்த படங்கள், ரசித்த காட்சிகள், இடைவேளைகளில் வாங்கித் தின்ன பண்டங்கள், துண்டு பீடிகள், தரையில் தேடிப் பொறுக்கும் காசுகள், சேரில் உட்கார்ந்திருக்கும் தந்தை, தரையில் உட்கார்ந்திருக்கும் அம்மா அக்காள்கள் நினைவுக்கு வருவார்கள். அவருக்கு ஸ்ரீஜெயா தியேட்டர் என்றால் எங்கள் பகுதியில் சேதராப்பட்டு, கஸ்தூரி டாக்கீஸ்; அவரவர்க்கு அவரவர் பார்த்த கொட்டாய்கள், அரங்குகள்.

எண்பதுகளின் திரையரங்கம் ஒரு காலக் குறியீடு. அக்காலங்களில் திரையரங்கம் எளிய மக்களின் வாழ்க்கை வட்டத்தில் தவிர்க்க முடியாத ஒரு காரணிதான் என்றாலும், அவர்கள்

திரையரங்கை முழுமையாக அறிந்திருக்கமாட்டார்கள். அவர்களைப் பொறுத்தவரைக்கும் வருபவர்களுக்குள் கனவுகளை வாரி நிறைத்து அனுப்பும் அது. திரையரங்கின் உள் நுட்பங்கள், ஆசாபாசங்கள், வக்கிரங்கள், வசவுகள், நெகிழ்வுகள், கீழ் மேல் பிரிவினைகள், முதலாளி தொழிலாளி முரணுறவுகள், திருட்டுகள், குழைவுகள், அரவணைப்புகள் ஆகியவை அனைவருக்கும் தெரிந்தவை அல்ல. மூடுண்ட பெரும்பரப்பாய் பலதரப்பட்ட மனிதர்களின் வயிற்றை நிரப்பும் தொழில் மற்றும் வியாபார வெளியாகவும் திரையரங்கம் இருந்திருக்கிறது, இருக்கிறது. அறிந்தோ அறியாமலோ தன் பதின் பருவத்தை அதில் கழிக்க நேர்ந்த பெருமாள்முருகன், அது தனக்குப் பரிச்சயமாக்கிய மனித முகங்களின் பலவகைப்பட்ட குணப்பாடுகளைக் காண வாய்த்தவராக, அதில் மனம் இழுபட்டுத் தாறுமாறாய் ஓடியவராக, அதிலிருந்து வாழ்க்கை குறித்த பிரையாசைகளின் நுட்பங்கள் பிடிபட்டவராக மீந்து நிற்கிறார். ஒரு மனிதராக திரையரங்குக்குள் அவருக்கு வாய்த்த அனுபவங்கள், ஓர் எழுத்தாளராக அவர் தரும் திரையரங்கக் களம் குறித்த சித்திரங்கள் வழி, வாசகர்களுக்குப் புதிய அனுபவங்களாகவும் புதிய திறப்புகளைச் செய்பவையாகவும் அமைகின்றன. திரையரங்க உரிமையாளர்களுக்கு இடையிலான தொழில் போட்டிகள், திரைப்பட விநியோக வியாபார உத்திகள், தியேட்டர் நடத்துவதில் பின்பற்றப்படும் தந்திரங்கள், உள் கடைகள், கடைப் பையன்களின் பல்வேறுபட்ட வேலைகள், அவர்களின் உரையாடல்கள், உறவுகள், ஆபரேட்டர்கள், மேனேஜர், பகுதி நேர வேலைகள், பணமும் வறுமையும் போட்டியிடும் முரண்கள்... இன்னும் திரையரங்கம் சார்ந்த சகலவகையானவைகளையும் அவரால் எழுத முடிகிறது. ஒட்டுமொத்தமாக இந்த மனித வாழ்க்கை தரும் கசப்பான அனுபவங்களின் உறைவுக் கூடமாகவும் தியேட்டர் இருப்பதை அவர் காண்கிறார். தொகுப்பின் இறுதிப் பகுதியில் ஒருவகைத் துயரமும் வருத்தமும் அவரை வந்து தொற்றிக்கொள்கின்றன. தன் இள வயதில் தன்னோடு வேலை பார்த்த நண்பர்களைக் குறித்த நினைவுகளும் அவற்றைக் குறித்து இதுநாள் வரையில் தொடரும் ஏக்கமும் துயரமாக மாறுகின்றன.

பெருமாள்முருகன் எழுதுகிறார்: '...திரையரங்கம் தொடர்பான ஓர் ஆவணப்பதிவாக மட்டுமே நின்றுவிடக் கூடாது நாவல் என்பதில் மிகுந்த கவனம் கொண்டிருந்தேன். இன்றும் நாவலை வாசிக்கும் எவருக்கும் புதிய களம், புதிய அனுபவம் என்பதைத் தாண்டி உணர்ந்துகொள்வதற்கான கூறுகள் நாவலில் இருக்கின்றன. இதுவரை பதிவாகாத களம், வாழ்க்கை ஆகியவை நாவலுக்குச் சட்டென



கவனம் கிடைக்கச் செய்யும். ஆனால், நாவல் தலைமுறை கடந்து செல்லும்போது அவை போதா. நாவலுக்கான நுட்பங்களும் நாவலில் உலவும் மாந்தர்களின் குணாம்சங்களும் அவற்றினூடே நாவலாசிரியன் உணர்த்தும் வாழ்க்கைப் பார்வையும் முக்கியம். நாவலுக்கெனத் தேர்வு செய்திருக்கும் சம்பவங்களிலும் வடிவமைப்பிலும் தொடக்கம் மற்றும் முடிவிலும் அது வெளிப்பட்டிருக்கிறது என்றே நினைக்கிறேன்.'

'நிழல்முற்றம்' பெரிதும் உரையாடல்களால் ஆன, ஆசிரியரின் இடையீடு குறைந்த ஒரு கதைசொல்லலை நிகழ்த்துகிறது. நாவலில் சோடாக் கடையில் வேலை செய்யும் சக்திவேல்தான் மையப்பாத்திரம். சக்திவேல் தனித்திருக்கும் இடங்களில் அவனுடைய உடல் நிலை, மன நிலைகள் பற்றி எழுதும்போதுதான் பெருமாள்முருகனின் எழுதுகோல் கொஞ்சம் தளர்வாகச் சுழல்கிறது. படித்துச் செல்ல எளியது போலத் தோன்றும் இந்நாவலில் திரையரங்கம் எனும் களத்தைத் தாண்டியும் விஷயங்கள் இருக்கின்றன. சக்திவேலைச் காணவரும் குஷ்டம் பீடித்துப் பிச்சை எடுக்கும் அவனது தந்தை, நடேசனைக் காணவரும் அவனுடைய பாட்டி, அவளது சிதறிய குடும்பம், தகப்பனை விட்டு ஓடிப்போன தாய், வேறொருத்தியோடு ஓடிப்போன இன்னொரு தகப்பன், பகுதி நேரமாக வேலைக்கு வந்து சென்று இடையில் காணாமல் போகும் விசுவன் என்று ஒரு விளிம்பு நிலை வாழ்க்கைப்பாட்டின் களங்கள் சரேல் சரேலன மின்னலிட்டுப் போகும் ஊடாட்டக் களமாகவும் திரையரங்கம் நிற்கிறது.

நடேசன், கணேசன், பூதன், மணி, வத்தன், முத்து மற்றும் பிறர் எவரும் தங்களுக்கான தனிப்பட்ட கவனக் குவிப்புகள் அற்றவர்களாகவே நாவலின் போக்கில் வலம் வருகின்றனர். சக்தி, எப்போதும் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். பிறரால் தட்டி எழுப்பப்படுகிறான். மற்றவர்களை விட அதிகமாகக் கஞ்சா புகைக்கிறான். அவனுடைய வயிற்றுப் பசிக்கு மருந்து கஞ்சாப் புகையே! அவன் தன்னைப் பற்றி அதிகம் பேசுவதில்லை. அவனுக்கு ஊர் 'பள்ளிப்பாளையம்'. அவன் தந்தை குஷ்டம் பீடித்தவர். அதனால் அவன் அவரைத் தியேட்டர் பக்கம் வரக் கூடாது என்கிறான். நடேசனின் பாட்டிக்கு, நடேசன் மறுத்தாலும் காசு கொடுக்கிறான். பீடாக் கடைக்காரன் குழந்தையின் ஸ்பரிசத்தில் சொக்கிக் கிடக்கிறான். தியேட்டருக்கு வரும் பாலியல் தொழிலாளியின் உடலைத் தொட்டுச் சிலிர்க்கிறான். அன்புக்காகவோ பணத்துக்காகவோ எதுவெனத் தனக்கே தெரியாமல், படத்துக்காரன் தன்னுடன் உடலுறவு கொள்ளும் தருணங்களில் பொறுத்துக்கொள்கிறான். எல்லோரிடமும் அடிவாங்குகிறான். இவன் அடிவாங்காத அத்தியாயங்கள் நாவலில் இல்லை என்றே சொல்லும் அளவுக்கு அடிவாங்குகிறான்.

ராஜன்குறை சொல்கிறார், 'பெருமாள் முருகன் கோட்பாட்டாக்கம் செய்யவில்லை' என்று. கோட்பாடு, படைப்பு, படைப்பாளி, மனிதார்த்தம் என்பவையெல்லாம் வேறுவேறல்ல; பெருமாள்முருகனின் 'நிழல்முற்றம்' அதைக் கூறுகிறது; 'நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்' அதை மெய்ப்பிக்கிறது.

7

மராத்தி

அயோத்தியச்ச ராஜா

சோழ. நாகராஜன்

இந்திய சினிமாவின் இன்னொரு தந்தை?

இந்திய சினிமாவின் தந்தை என்று போற்றப்படுகிறவர் தாதாசாகேப் பால்கே. இது எல்லோரும் அறிந்தது தான். ஆனால், அவருக்கு முன்னரே ஒருவர் இங்கே சினிமா முயற்சியில் இறங்கியது பற்றியும், அவருக்கு இந்திய சினிமாவின் தந்தை என்ற பெரும் புகழ் கிடைக்காமல்போன துரதிருஷ்டம் குறித்தும் பலரும் அறியமாட்டார்கள். அவர்தான் ராமச்சந்திர கோபால் தோர்னே!

தனது நண்பனும் பொருளுதவி செய்தவருமான சித்ரே என்பவரோடு இணைந்து வெளிநாட்டிலிருந்து கச்சா பிலிம் சுருளையும் ஒரு சினிமா காமிராவையும் இறக்குமதி செய்த தோர்னே அப்போது பிரபல மாகியிருந்த 'ஸ்ரீபுன்டலிக்' நாடகத்தை சினிமாவாகப் பதிவு செய்தார். அது 1912ஆம் ஆண்டு மே மாதம் 18ஆம் நாள் பம்பாயில் காரனேஷன் சினிமாட்டோகிராஃப் அரங்கில் வெளியானது. இந்தப் பேசாப் படம் வெளியாகி சரியாக ஓராண்டுக்குப் பிறகுதான் தாதா சகேப் பால்கேயின் 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' 1913 மே 3ஆம் நாள் வெளியானது. தோர்னே எடுத்த படத்தின் நீளம் 1500 அடிதான் இருந்தது. அது 22 நிமிடங்கள்தான் ஓடியது. நாடகத்தை அப்படியே பதிவு செய்ததாலும், ஜான்சன் என்ற பிரிட்டிஷ் கேமராமேன் ஒளிப்பதிவு செய்ததாலும், படப்பிடிப்புக்குப் பிந்தைய தொழில்நுட்பப் பணி களெல்லாம் லண்டனில் மேற் கொள்ளப்பட்டதாலும் இந்தப் படம் இந்தியாவின் முதல் சினிமா என்று ஏற்கப்படாமல் போயிற்று. எது எப்படியிருந்தாலும் மராத்திய மண்ணுக்குத்தான் இந்திய சினிமா வின் மிக மூத்த முன்னோடி என்ற பெருமையை வரலாறு வழங்கி யுள்ளது.

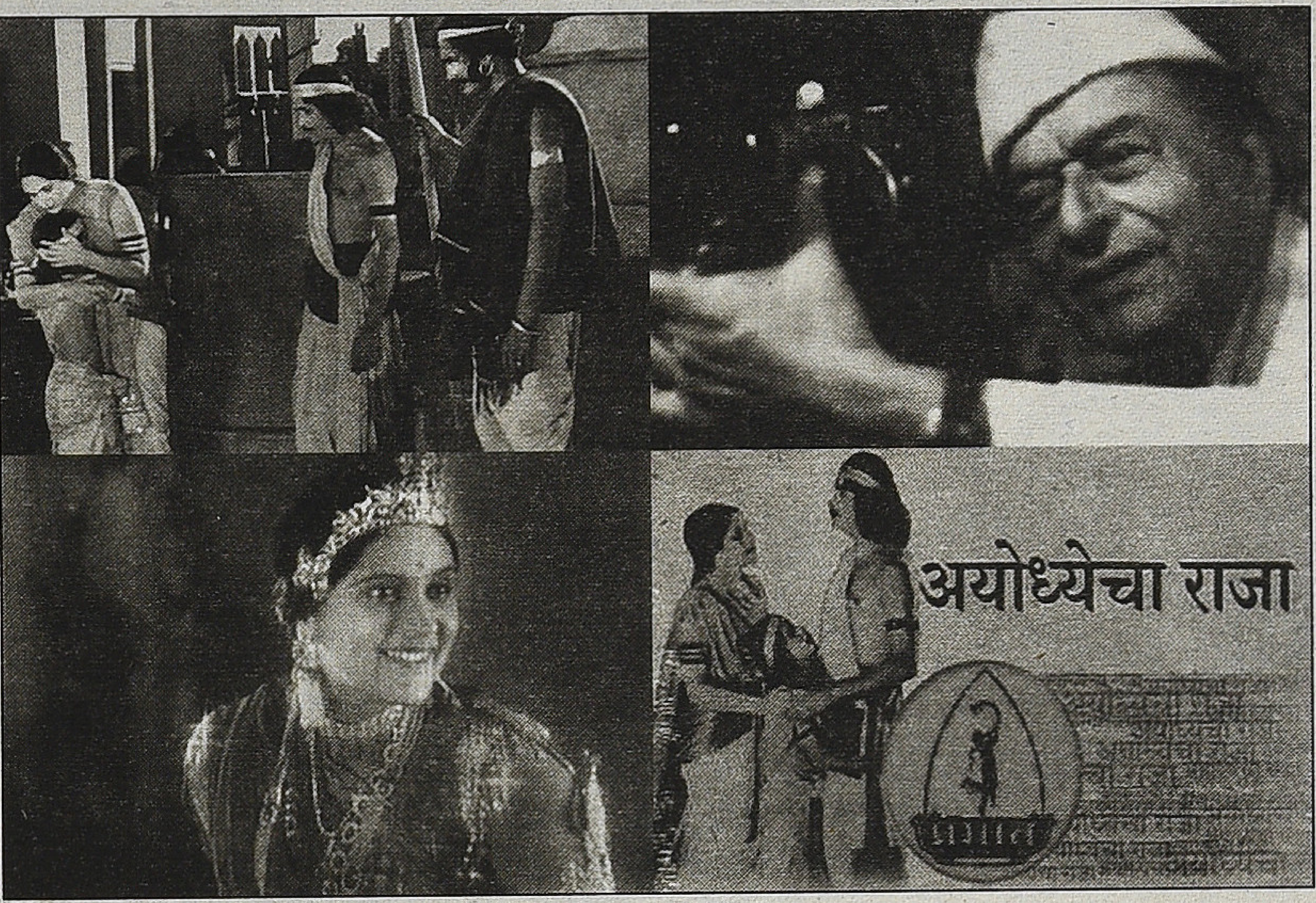
பேசும்படத்தை வெறுத்த பாபுராவ்:

'ஸ்ரீ புன்டலிக்' ஒரு பேசாப்படம் என்பதால் அது மராத்தி மொழியின் முதல் சினிமா என்றும் பேசப்படுகிறது. மராத்தியக் குழுவினர்களாலேயே எடுக்கப்பட்டதால் பால்கேயின் ராஜா ஹரிச்சந்திராவும் ஒருவகையில் மராத்தியப் படமாகவும் பார்க்கப் படுகிறது. மும்பைக்கு அடுத்தபடியாக மகாராஷ்டிரத்தின் மேற்கேயுள்ள கோலாப்பூரும் ஒரு திரைப்பட நகரமாகும். கோலாப்பூர் மன்னரின் நல்லாசியுடன் பாபுராவ் பெயிண்டர் என்பவர் மகாராஷ்டிரா ஃபிலிம் கம்பெனியை 1919இல் அங்கே துவக்கினார். 1930 வரையில் அவர் தொடர்ந்து மௌனப்படங்களை எடுத்துக்கொண்டிருந்தார். சினிமா பேசத்தொடங்கியபோது சினிமா வின் காட்சிக் கலாசாரத்தை ஒலியமைப்பானது சிதைத்துவிடும் என்று அவர் நம்பினார். அதனால்

பேசும்படவுலகிலிருந்து தன்னைத் துண்டித்துக்கொண்டுவிட்டார் பாபுராவ் பெயிண்டர்.

அயோத்தியச்ச ராஜா:

மராத்திய மொழியின் முதல் பேசும்படம் மாபெரும் சினிமாக் கலைஞன் வி. சாந்தாராம் இயக்கிய, பிரபல பிரபாத் ஃபிலிம் கம்பெனி தயாரித்த 'அயோத்தியச்ச ராஜா' ஆகும். இதன் பொருள் அயோத்தியின் அரசன் என்பதுதான். 1932ஆம் ஆண்டு ஜனவரி 23 அன்று வெளியான 'அயோத்தியச்ச ராஜா' படத்தில் கோவிந்த்ராவ் டெம்பே, துர்கா கோட்டே, பாபுராவ் பென்டார்க்கர், மாகுடர் விநாயக், நிம்பால்கர், சங்கர்ராவ் போகுலே போன்றோர் நடித்தனர். பிரபாத் ஃபிலிம் கம்பெனிக்கு மட்டுமல்ல வி. சாந்தாரமுக்கும் இதுதான் முதல் படம். பேசும் படம் என்ற விதத்தில் மட்டுமல்லாமல் வசனத் தரத்தாலும் பாடல்களாலும்கூட 'அயோத்தியச்ச ராஜா' மிகப்பெரிய வெற்றியை அந்நாளில் ஈட்டியது. ஒரே சமயத்தில் இந்தி மொழியிலும் இந்தப் படம் எடுக்கப்பட்டது. இந்தியில் இதன் பெயர் 'அயோத்யா கா ராஜா' என்பது. இதன் மூலம் இந்தியாவின் முதல் இரு மொழிப் படம் என்ற பெயரையும் இந்த 'அயோத்தியச்ச ராஜா' பெற்றது. மராத்தி மொழியில் கதை. வசனம் எழுதியது என்.வி. குல்கர்னி. இசையமைப்பு கோவிந்தராவ் டெம்பே. இந்திப் படத்திற்கான கதை - வசனத்தை முன்ஷி இகுமாயில் ஃபாரூக் எழுதினார். துர்கா கோட்டே நாயகியாக நடித்து மக்களிடம் அவருக்கு மிகப்பெரிய பெயர் கிடைத்ததால் அவர் சார்ந்த உயர்சாதியில் அன்றைக்கு இருந்த பெண்களுக்கெதிரான முட்டுக்கட்டைகளையெல்லாம் அது தகர்க்க உதவியது. அதனால், சினிமா உலகில் பெண்களுக்கான வாய்ப்புகள் பெருகிவர துர்காவின் வரவு துணை நின்றது. இந்தப் படத்தின் ஒளிப்பதிவை கேசவ்ராவ் தைபர் மேற்கொண்டார். படத்தொகுப்புப் பணிகளை சாந்தாராமே மேற்கொண்டார். மொத்தம் 146 நிமிடங்கள் ஓடிய இந்தப் படம் 1932ஆம் ஆண்டு ஜனவரி 23 அன்று வெளியானது.



தன்னிகரில்லாக் கலைஞன் சாந்தாராம்:

ராஜாராம் வாங்குன்ரே சாந்தாராம் எனும் இயற்பெயர் கொண்ட வி. சாந்தாராம் 1901ஆம் ஆண்டு நவம்பர் 18ஆம் நாள் இன்றைய மகாராஷ்டிர மாநிலத்தின் கோலாப்பூரில் பிறந்தார். அன்று கோலாப்பூரில் இயங்கிவந்த பாபுராவ் பெயிண்டரின் மகாராஷ்டிரா ஃபிலிம் கம்பெனியில் இணைந்து துவக்கத்தில் சின்னச் சின்ன வேலைகளைச் செய்துவந்தார். 1921இல் சுரேகா ஹரன் என்ற மௌனப்படத்தில் முதன்முதலில் நடித்தார்.

அண்ணாசாகிப் என்று எல்லோராலும் அன்போடு அழைக்கப்பட்ட சாந்தாராம் ஆறு தலைமுறைகளாக மகத்தான சினிமா தயாரிப்பாளராக ஒரு மாபெரும் சாம்ராஜ்யத்தையே வெற்றிகரமாக நடத்தினார். சினிமா என்ற அந்த மாபெரும் கலையின் வாயிலாக மிகப் பெரிய சமூக மாற்றங்களைச் சாதிக்க முடியும் என்று அக்காலத்திலேயே முன்னுணர்ந்த மிகச் சில கலைஞர்களில் வி. சாந்தாராமும் ஒருவர். மனிதத் தன்மைக்கு ஆதரவாகவும் அநீதிகளுக்கு எதிராகவும் அவரது கலை வெளிப்பாடு திகழ்ந்தது. இசையில் அவருக்கு அதீதக் காதல் இருந்தது.

சாந்தாராமுக்கு 1985இல் தாதா சாகேப் பால்கே விருது வழங்கப்பட்டது. 1992ஆம் ஆண்டு பத்ம வீபூஷன் பட்டமளிக்கப்பட்டது. ஆனால், அதற்கு முன்னரே அந்த மகா கலைஞனுக்கு 1990ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 30 அன்று அவரது 89ஆவது வயதில் மரணம் சம்பவித்துவிட்டது. தயாரிப்பாளராக, இயக்குநராக, நடிகராக, கதை வசன கர்த்தாவாக அரிய சாதனைகள் செய்த அவரது பெயரில் மகாராஷ்டிர அரசும் மத்திய அரசும் இணைந்து வி. சாந்தாராம் விருதினை உருவாக்கி, சிறந்த கலைஞர்களுக்கு அவரது பிறந்த தினத்தில் வழங்கி வருகின்றன. வி.சாந்தாராம் திரைப்பட அறிவியல் ஆராய்ச்சி மற்றும் பண்பாட்டு நிறுவனம் 1993இல் துவக்கப்பட்டது.

அழிவிலிருந்து தப்பிய முதல் சினிமா:

மராத்தி மொழியின் முதல் பேசும் படமான 'அயோத்தியச்ச ராஜா' புனே தேசிய சினிமா காப்பகத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. 2003ஆம் ஆண்டு அங்கு ஏற்பட்ட பெருந்தீ விபத்தில் இந்தியாவின் முதல் பேசும் படமான 'ஆலம் ஆரா' (1931) உள்ளிட்ட பல அரிய படங்கள் சாம்பலாகிப் போன சூழலில் 'அயோத்தியச்ச ராஜா' அந்த விபத்திலிருந்து தப்பிப் பிழைத்த வெகு சில படங்களுள் ஒன்று என்ற பெருமையோடு இன்னும் பாதுகாப்பாக உள்ளது.

எப்போதாவது நிகழும் அபூர்வம்

பெருமாள்முருகன்

ஸ்டார் தியேட்டர்

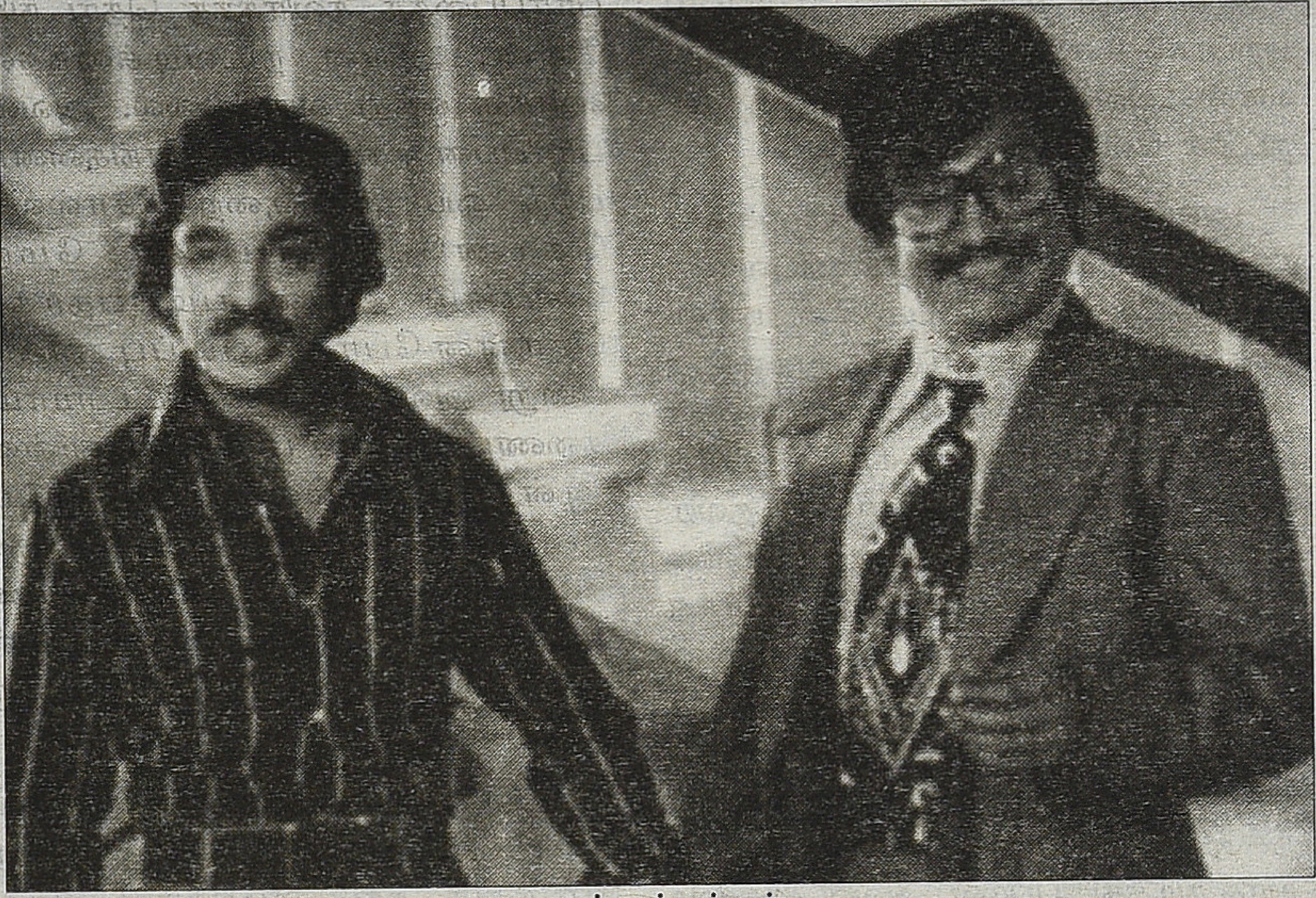
1988ஆம் ஆண்டு தொடங்கி 1996ஆம் ஆண்டு வரைக்கும் எட்டாண்டுகளுக்கும் மேலாகச் சென்னையில் வசித்தேன். அங்கு வாழ்ந்தேன் என்று சொல்ல இயலவில்லை. இத்தனைக்கும் எனக்குப் பல்வேறு வாய்ப்புகளை வழங்கியதும் பலவிதமான மனிதர்களை அறிமுகப்படுத்தியதும் இந்தச் சமூக சாகரத்தில் ஒரு துளியாக என்னை உணரச் செய்ததும் சென்னை நகரம்தான். என் வாழ்வின் முக்கியமான தருணங்கள் அப்போதுதான் நிகழ்ந்தன. அந்தக் காலத்தைப் பற்றி வாழ்நாள் முழுதும் எழுதித் தீராத அளவுக்கு என்னுள் விஷயங்கள் இருக்கின்றன. மத்திய சென்னை, தென்சென்னை ஆகிய பகுதிகளில் என் காலடி படாத இடமே இல்லை. எத்தனையோ இடங்களுக்கு நடந்தே சென்றிருக்கிறேன். வாகனங்களையும் மனிதர்களையும் தீராத வியப்போடு பார்த்தபடி வெகுதூரம் தன்னந்தனியாக நடப்பது எனக்கு மிகவும் பிடித்தமானது.

அதேபோலச் சென்னையில் இருந்த போது ஏராளமான படங்கள் பார்த்திருக்கிறேன். உணவுக்குச் செய்த செலவைவிடப் படம் பார்க்கச் செய்தது அதிகமாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். உணவை உயிர் வாழ்வதற்கான அத்தியாவசியத் தேவை என்று உணர்ந்து அதைக் கறாராகக் கடைபிடித்தேன். ஆனால், படம் பார்ப்பது என் நிலையில் வீண் செலவு என்று எவ்வளவு சொல்லிக் கொண்டாலும் அந்தச் செலவைத் தவிர்க்க முடிந்ததில்லை.

சென்னைப் பல்கலைக்கழக மாணவனாகச் சென்னைக்குச் சென்ற தொடக்க காலத்தில் எனக்குத் தங்கச் சரியான இடம் அமையவில்லை. நண்பர்கள் யாரும் இல்லை; சென்னையைப் பற்றி ஒன்றும் தெரியாது. அப்போது எனக்கு உதவி செய்தவர் ஈரோட்டைச் சேர்ந்த ப. கொழந்தசாமி என்பவர். இப்போது புதுச்சேரியில் அரசு கலைக்கல்லூரி ஒன்றில் பணியாற்றுகின்றார். அன்பும் பொறுமையும் கொண்ட இனிய மனிதர் அவர். 'அண்ணா' என்றுதான் அவரை அழைப்பேன். அவரது ஆலோசனைப்படி திருவல்லிக்கேணியில் மேன்சன் அறை ஒன்றில் தற்காலிகமாகத் தங்கிக் கொண்டேன். எனது உடைகள் அடங்கிய பெட்டி அண்ணன் தங்கியிருந்த பல்கலைக்கழக விடுதி அறையில் இருந்தது.

மேன்சன் அறை வெகுசிறிது. அதற்குள் நுழைந்துவிட்டால் இரவு பகல் பேதம் தெரியாது. ஒட்டு ஜன்னல்கூட இல்லை. அதை இரவுத் தூக்கத்திற்கு மட்டும் பயன்படுத்திக் கொள்வேன். எனக்கு ஒருநாளைக்கு இரண்டு மணிநேரம் மட்டும்தான் வகுப்பு; பிற்பகல் இரண்டு மணி முதல் நான்கு வரை. ஆகவே, பகல் முழுதும் நான் அண்ணனின் அறையிலேயே தங்கிக்கொள்வேன். அவர் வெளியே சென்றுவிடுவார். முற்பகல் பத்து மணிக்கு மேல் விடுதியில் மனித அரவம் இருக்காது. குளித்தல், துவைத்தல், காலைக்கடன்கள் எல்லாவற்றையும் அன்றாடம்

அங்கேயே முடித்துக் கொள்வேன். அவரது தனியறை. யாருமற்ற அந்தப் பகல் நேரத்தில் கட்டிலில் படுத்துக்கொண்டு ஆனந்தமாக வாசிக்கவும் எழுதவும் தூங்கவும் எனக்கு மிகவும் பிடிக்கும். இரவிலே அங்கே தங்கினால் அதற்குத் தனிக்கட்டணம். அண்ணனுக்கும் தொந்தரவாக இருக்கும். ஆகவே, இரவுத் தங்கலுக்கு மேன்சன், பகல் பொழுதுக்கு அண்ணன் அறை என்று கிட்டத்தட்ட இரண்டு மாதம் ஓடிற்று. அதற்குள் மேன்சனில் சில நண்பர்கள் கிடைத்தனர்.



அவள் அப்படித்தான்

எங்கள் ஊர்ப் பகுதியில் இருந்து வந்து தங்கியிருந்த மனோகர், தூத்துக்குடிப் பகுதியிலிருந்து வந்திருந்த திவாகர் ஆகிய இருவரும் எனக்குப் பக்கத்து அறை. இருவரும் பொறியாளர்கள். மனோகர் சிவில். ஏதோ ஒரு பெரிய பொறியாளரிடம் வேலை செய்தான். சூபர்வைசர் வேலை. குறைவான சம்பளம்தான். திவாகர் எலக்ட்ரானிக்ஸ். பெரிய நிறுவனம் ஒன்றில் சர்வீஸ் என்ஜினியர். எந்நேரமும் சென்னை முழுக்க ஓடிக்கொண்டே இருப்பான். நல்ல சம்பளம். அவன் போடும் உடைகள் அத்தனை நேர்த்தியாக இருக்கும். 'வேலைக்கேத்த வேசம்' என்பான். அப்போது நான் தங்கியிருந்த மேன்சன் எஸ்எஸ் மேன்சன் என்னும் பெயருடையது.

திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலையில் ஸ்டார் தியேட்டருக்கு அருகே உள்ள பெரிய சந்து ஒன்றில் நுழைந்து மீண்டும் ஒரு சிறு சந்துக்குள் புகுந்தால் மேன்சன். அங்கிருந்து சாப்பிடப் 'பிக் ஸ்ட்ரீட்' எனப்படும் பெரிய தெருவுக்கு நடந்து செல்வோம். அதிலிருந்து சந்தொன்றில் புகுந்து எதிர்ப்பக்கம் வெளியேறினால் 'பெல்ஸ் ரோடு'. அங்கேதான் 'கணையாழி' அலுவலகம். அப்போது கணையாழியில் என் முதல் சிறுகதை வெளியாகிச் சில மாதங்களே ஆகியிருந்தன. அவ்விதழ் அலுவலகம் இருக்கும் பகுதியிலேயே நானும் வசிக்க நேர்ந்ததை மகிழ்ச்சியான விஷயமாகக் கருதினேன். பகுதி நேர வேலை ஏதும் கிடைக்கும் என்றால் கணையாழியில் சேர்ந்து செய்யலாம் என்னும் விருப்பத்தில் ஒருமுறை அவ்வலுவலகம் சென்றேன். பழங்காலக் கட்டிடம். அதன் மேனேஜராக கிரிதர் என்பவன் இருந்தான். வெளியூரிலிருந்து வேலை நிமித்தமாகச் சென்னை வந்திருந்த அவன் நல்ல வேலை கிடைக்கும்வரை கணையாழி வேலையைப் பார்த்துக்கொண்டிருந்தான். கஸ்தூரிரங்கனுக்கு ஏதோ வகையில் சொந்தக்காரன் போல. கஸ்தூரிரங்கனிடம் பேசிவிட்டு எனக்கு வேலை தருவதாகச் சொன்னான்.

அவ்வப்போது அவனைச் சந்திக்கச் சென்றதால் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக எனக்கு நண்பனாகிவிட்டான். அவனுக்கு வேலை இல்லாத நேரங்களில் எல்லாம் மேன்சனுக்கு வந்துவிடுவான். பகல் நேரத்தில் என் அறையில் தூங்கவும் செய்வான். ஒருமுறை கணையாழி அலுவலகத்துள் கிடந்த காகிதக் குப்பைகளுக்குள் முதுகலைப் பட்டப் படிப்புக்காக நான் சமர்ப்பித்திருந்த 'கணையாழிச் சிறுகதைகள் 1987' என்னும் ஆய்வேட்டைக் கண்டெடுத்தேன். அப்போதுதான் அதன் மதிப்பு இதுதான் என்னும் உணர்வு எனக்கு வந்தது. கல்வி நிறுவனங்களில் உருவாகும் ஆய்வேடுகள் சம்பந்தப்பட்டவருக்குப் பட்டம் பெற்றுத் தர உதவுகிறதே அல்லாமல் எழுத்தாளருக்கோ பத்திரிகைக்கோ இலக்கியச் சூழலுக்கோ என்ன வகையில் பயன்படுகிறது?

கணையாழிச் சிறுகதைகளைப் பற்றி எழுதிய அந்த ஆய்வேடு மிகச் சாதாரணமானது. சிறுகதை வடிவத்தைப் புரிந்துகொள்ள எனக்கு உதவியது. அவ்வளவுதான். அந்த ஆய்வேட்டுக்காக அசோகமித்திரனுக்குச் சில கேள்விகள் எழுதி அனுப்பி அவர் அவற்றுக்குப் பதிலும் அனுப்பினார் என்பது நினைவிருக்கிறது. கிரிதர் எனக்கு அன்பளிப்பாகக் 'கணையாழிக் கவிதைகள்', 'கணையாழிச் சிறுகதைகள்' ஆகிய நூல்களைக் கொடுத்தான். அவன் நினைவாக அவை இன்றும் என்வசம் இருக்கின்றன.

மனோகர், திவாகர், கிரிதர் ஆகிய மூவரும்தான் திரைப்படம் பார்க்க எனக்குத் துணை. மனோகருடனும் திவாகருடனும் பார்த்த படங்கள் எல்லாம் இரண்டாம் ஆட்டமாகவே இருக்கும். வேலை முடிந்து அவர்கள் வரவே இரவு ஏழு மணி ஆகிவிடும். அவர்கள் ஓய்வெடுத்த பின் சாப்பிட்டுவிட்டு அப்படியே நடப்போம். இரண்டாம் ஆட்டம் பார்த்துவிட்டுத் திரும்பவும் நடைதான். மவுண்ட் ரோட்டில் உள்ள எல்லாத் தியேட்டர்களிலும் படங்கள் பார்த்திருக்கிறோம். கிரிதருடன் பார்த்த படங்கள் எல்லாம் முதல் ஆட்டம்தான். அவன் திடுமென வருவான். 'வா படம் பாக்கப் போலாம்' என்று கூப்பிடுவான். அவன் கூப்பிடும்போது மறுக்கவும் முடியாது. எனக்கு என்ன வேலைகள் இருக்கின்றன என்பதையோ என் மன நிலை படம் பார்க்கிற மாதிரி இருக்கிறதா

என்பதையோ அவன் கவனத்தில் கொள்ளவே மாட்டான். ‘புறப்படு புறப்படு’ என்று அவசரப்படுத்துவான். அவனிடம் பைக் இருந்ததால் நடக்க வேண்டியதில்லை.

அவன் பெரும்பாலும் ஆங்கிலப் படங்களையே பார்க்க விரும்புவான். எனக்கு அதில் விருப்பம் கிடையாது. முதலில் ஒன்றிரண்டு படங்களுக்கு விருப்பமின்றிச் சென்றேன். ‘ஈவிள் சென்சஸ்’ என்றொரு படம் பார்த்தேன். அப்படத்தின் தலைப்புத் தவிர வேறொன்றும் இப்போது நினைவில் இல்லை. தேவி பாரடைஸில் பார்த்த ‘த்ரீ வே லவ்’ என்னும் படம் இன்னும் நன்றாக நினைவிருக்கிறது. அப்படம் நினைவிலிருக்கக் காரணம் அப்படத்தின் காதல் காட்சிகள்தான். நீக்ரோ பெண் ஒருத்தி மிகக் கவர்ச்சியாக நடித்திருப்பாள். அவள் முகமும் உடலமைப்பும் என் நினைவில் நீங்கவில்லை. காசினோ தியேட்டரிலும் ஆங்கிலப் படங்களுக்கு அவனுடன் சென்றிருக்கிறேன். பழங்குடியினச் சிறுவன் ஒருவன் காணாமல் போக அவனைத் தேடிக் கண்டுபிடிக்கும் தந்தை ஒருவனின் சம்யோசிதம் பற்றிய படத்தைப் பைலட் தியேட்டரில் பார்த்தோம். அது மிகச் சுவாரசியமான படம். அதன் அடுத்தடுத்த பகுதிகள் எடுக்கப்பட்டதாகவும் கிரிதர் சொன்னான். அப்படத்தின் பெயர் இப்போது என் நினைவில் இல்லை. எனினும், ஆங்கிலப் படங்கள் தொடர்ந்து பார்க்க எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. மொழிப் பிரச்சினையும் ஒரு காரணம். எனக்குப் பிடிக்கவில்லை என்பதை உணர்ந்த கிரிதர் பின்னர் மலையாளப் படங்களுக்கு அழைத்துப் போனான்.

அப்போது சபையர் தியேட்டரில் மலையாளப் படங்கள்தான் ஓடும். மம்முட்டி நடித்த படங்கள் அடுத்தடுத்து வரும். அதில் பல படங்கள் பார்த்திருக்கிறேன். ‘சிபிஐ டைரிக் குறிப்பு’, ‘நாயர் ஐபிஎஸ்’, ‘ஆகஸ்ட் 1’ போன்ற படங்கள் நல்ல சுவாரசியமான கதை சொல்லலுக்காக எனக்குப் பிடித்திருந்தன. ‘வடக்கன் வீர கதா’ பார்த்துப் பிரமித்தேன். நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல் ஒன்றை அற்புதமான படமாக எடுத்திருந்தார்கள். மம்முட்டியின் நடிப்பு எனக்குப் பிடிக்கும். கிரிதருடன் இப்படிப் பிறமொழிப் படங்கள் பார்க்க வாய்த்தது எனினும் அவனுடன் படம் பார்ப்பதைத் தவிர்க்கத் தொடங்கினேன். அவன் நடவடிக்கைகள் எனக்கு ஒத்து வரவில்லை. அவன் பார்ப்பன சாதி. கஸ்தூரிரங்கனைப் பற்றி ஓயாமல் குறை சொல்லிக் கொண்டேயிருப்பான். மேற்கொண்டு அவன் படிப்பதாகச் சொன்னபோது ‘படிப்பு வீண்’ என்று அவர் சொல்லிவிட்டாராம். கணையாழியைப் பார்த்துக்கொள்ள ஆள் இல்லாமல் போய்விடும் என்பதால் அப்படிச் சொல்லியிருக்கலாம் அல்லது அவரிடம் பண உதவி கேட்டுவிடுவேன் என்பதால் சொல்லியிருக்கலாம் என்று ஒரு முறை சொன்னான்.

மயிலாப்பூரில் பார்ப்பன வீடொன்றில் வாடகைக்கு அறை எடுத்துத் தங்கியிருந்தான். அவனோடு சென்னைச் சாலைகளில் எங்கெங்கோ சுற்றியிருக்கிறேன். அவனுக்கு வேலை இல்லை என்றால் என்னைத் தேடி வந்துவிடுவான். ஆனால், அவன் அறைக்கு ஒரு முறையும் அழைக்கவேயில்லை. அவனைப் பிடிக்காமல் போக முதல் காரணம் அது. அவனாக வந்து கூட்டிச் செல்வான். ஆனால், பெரும்பாலான சமயங்களில் நான்தான் நிறையச் செலவு செய்ய வேண்டியதாகிவிடும். ஒருநாளின் செலவைப் பத்து ரூபாய்க்குள் முடிக்க வேண்டும் என்று திட்டமிட்டு நான் வாழ்ந்த காலம் அது. அவனோடு படத்திற்குச் சென்றால் எனக்குத்தான் செலவு அதிகமாகும். எந்தச் செலவு குறைவோ அதை அவன் எடுத்துக் கொள்வான். அதிகமான செலவை என் தலையில் கட்டிவிடுவான்.

அப்போது திரைப்படத்திற்கு டிக்கெட் விலை இரண்டு ரூபாயிலிருந்து இரண்டரை ரூபாய் இருக்கும். சில தியேட்டர்களில் பத்துப் பைசா இருபது பைசா அதிகம் இருக்கும். சபையரில் திரைக்கு அருகில் இருக்கும் மூன்றாம் வகுப்பு டிக்கெட் இரண்டு ரூபாய் தொண்ணூறு பைசா. அதுவே எனக்குப் பெரிய தொகை. அப்போது எங்கள் ஊரில் ஒரு ரூபாய்க்குப் படம் பார்த்துவிடலாம். இரண்டு ரூபாய் தொண்ணூறு பைசா கொடுத்துக் கிரிதர் டிக்கெட் வாங்கிவிடுவான். படம் முடிந்து சாப்பிடச் செல்வோம். சாப்பாட்டுச் செலவு நான்கரை ரூபாயிலிருந்து ஐந்து ரூபாய் வரை ஆகும். அதை நான் கொடுக்க வேண்டும். சில சமயம் அவன் ‘நான்வெஜ் சாப்பிடலாம்’ என்று அழைத்துப் போவான். செலவை என் தலையில் கட்டிவிடுவானோ என்னும் பயத்தில் நான் மறுப்பேன். அப்போது மட்டும் ‘செலவு என்னுடையது’ என்று சொல்லிவிடுவான்.

அவன் கூட்டிச் செல்லும் ஓட்டல்கள் நான் ஒருமுறையும் சென்றிராதவையாக இருக்கும். தனித் தடுப்புகள் இருக்கும். அதற்குள் போய் உட்கார்ந்துகொள்வான். கதவு எப்போதும் சாத்தித்தான் இருக்க வேண்டும். சர்வர் திறந்து உள்ளே வரும் இடைவெளி நேரத்தைக்கூடத் தாங்க மாட்டான். யாராவது பார்த்து விடுவார்களோ என்பதில் அப்படி ஒரு அச்சம். மட்டன் பிரியாணி வாங்குவான். இரண்டு முட்டை சேர்த்துச் செய்த ஆம்லெட் சொல்வான். சிகரெட்டைப் பற்ற வைத்துக் கொள்வான். ஓர் இழுப்பு இழுப்பான். கறியை அல்லது ஆம்லெட்டை எடுத்து வாயில் திணிப்பான். அதை மென்று விழுங்குவதற்குள் படாத பாடு படுவான். பீயை அள்ளி முகத்தில் எறிந்தது போல அவன் முகம் கோணல் மாணலாகிவிடும். இடையிடையே சிகரெட்டை இழுத்தபடி பிரியாணியைச் சாப்பிட்டு முடிக்க எப்படியும் ஒரு மணி நேரம் ஆகிவிடும். அப்படியும் முழுமையாகச் சாப்பிட மாட்டான். கால் வாசியையாவது மிச்சம் வைத்துவிடுவான். நான்கைந்து சிகரெட்டுகள் தீர்ந்து போகும். பின் எலுமிச்சையால் வாயைத் தேய்த்துத் தேய்த்துக் கழுவுவான். எதற்கு இத்தனைக் கஷ்டப்பட்டுச் சாப்பிட வேண்டும்? அவனோடு சாப்பிட்டால் எனக்குக் கறி தின்கிற ஆசையே போய்விடும். கேட்டால் சிரிப்பானே தவிர வேறேதும் பதில் வராது. அவனைத் தவிர்க்க இவையெல்லாமும் காரணம்.

மனோகரரோடும் திவாகரோடும் படத்திற்குச் செல்வதில் எந்தக் கஷ்டமும் இல்லை. அவர்கள் தெளிவானவர்கள். அவரவர் டிக்கெட்டுக்கு அவரவர் பணம் கொடுத்துவிட வேண்டும். அவரவர் உணவுச் செலவும் அவரவருடையது. பிரச்சினையே இல்லை. மாதத் தொடக்கத்தில் திவாகர் ஊதியம் வாங்கி

யதும் மகிழ்ச்சியைக் கொண்டாடும் விதமாகத் திரைப்படம் பார்க்கும் செலவை அவனே ஏற்றுக்கொள்வதுண்டு. மவுண்ட் ரோட்டில் உள்ள தேவி பாரடைஸ், சாந்தி, காசினோ, ஆனந்த், சபையர் ஆகிய தியேட்டர்களே நாங்கள் செல்பவை. தமிழ்ப் படம் பார்ப்பதிலேயே விருப்பம். அக்காலத்தில் வெளியான பெரும்பாலான படங்களைப் பார்த்திருக்கிறோம். வாரம் ஒன்று நிச்சயம். இரண்டு மூன்று என்பது சந்தர்ப்பத்தைப் பொறுத்தது. எண்ணிச் செலவழிக்க வேண்டியிருப்பினும் திரைப்படம் அவசியமானதாகவே இருந்தது.

மேன்சன்வாசிகள் பலர் திரைப் படம் பார்ப்பதை மிகவும் விரும்பினர். மேன்சன் அறைக்குள் இருக்கும் நேரத்தைப் பெரும்பாலும் குறைத்துக்கொள்வதையே எல்லாரும் விரும்பினர் என்பது என் யூகம். காலைக்கடன், குளியல், தூக்கம் ஆகியவற்றுக்கு ஓரிடம் வேண்டும். அதற்காகத்தான் மேன்சன் அறை. ஓய்வெடுக்கவோ வேறு உருப்படியான வேலைகளைச் செய்யவோ அந்த அறை பயன்படாது. நம் வசிப்பிடம் நம் வரவை ஆவலுடன் எதிர்பார்ப்பதாகவும் கை நீட்டி வரவேற்பதாகவும் அமைய வேண்டும். ஆனால் மேன்சனோ ஏன் வந்தாய் என்று கேட்கும். வெளியே விரட்டிக் கொண்டேயிருக்கும். அப்படி வெளியே ஓடித் தஞ்சம் அடையும் இடம் தியேட்டராக இருந்தது. ஆனந்த் தியேட்டரில் 'கலியுகம்' பார்த்தது நினைவிருக்கக் காரணம் முதல் நாள் போய் டிக்கெட் கிடைக்காமல் திரும்பி வந்ததும் அடுத்த நாள் சீக்கிரமாக போய்க் கூட்டத்தில் முட்டி மோதி டிக்கெட் வாங்கியதும் ஆகும்.

கிட்டத்தட்ட ஒன்பது மாதங்கள் நீடித்த என் மேன்சன் வாழ்க்கையில் படங்களுக்கு முக்கியமான இடம் இருந்தது. மேன்சனுக்கு அருகிலேயே இருந்த ஸ்டார் தியேட்டருக்குப் போக யாரும் விரும்புவதில்லை. அதில் இந்திப் படங்களே போடுவார்கள். அதுதான் காரணம். மேன்சனில் தங்கியிருந்த கிஷோர் என்பவர் இந்திக்காரர். மனைவியோடு சண்டை. ஆகவே, மேன்சனுக்கு வந்து தங்கியிருந்தார். இரண்டு பேர் தங்கும் அறையை ஒருவராக எடுத்துக்கொண்டிருந்தார். அறை பொருட்களால் நிரம்பியிருக்கும். அவர்தான் அடிக்கடி ஸ்டார் தியேட்டருக்குப் போவார். நாங்கள் ஒருமுறையும் போனதேயில்லை. நான் அந்த வழியாக நடந்துதான் பல்கலைக்கழகத்திற்குப் போவேன். சுவரொட்டிகளைப் பார்த்தபடி செல்வேன். காலைக்காட்சி மட்டும் ஒருபடம். அடுத்த மூன்று காட்சிகளும் ஒருபடம் என்பதாகவே அதில் போடுவார்கள். காலைக்காட்சிப் படம் தமிழாகவும் இருக்கும். ஆங்கிலமாகவும் இருக்கும். மூன்று காட்சிப் படம் இந்திதான்.

ஒருமுறை அந்தப் பக்கமாகப் போகும்போது காலைக்காட்சிப் படமாக 'அவள் அப்படித்தான்' சுவரொட்டி ஒட்டப்பட்டிருந்தது. எனக்குள் பரபரப்பு. சிறுபத்திரிகைகளைத் தேடித்தேடிப் படிக்கும் வாசகனாக இருந்த காலம் அது. வித்தியாசமான திரைப்படங்கள் பற்றிய கட்டுரைகளில் எப்படியோ எனக்கு 'அவள் அப்படித்தான்' அறிமுகமாகி இருந்தது. பாடல்கள் வானொலி மூலம் நல்ல அறிமுகம். 'உறவுகள் தொடர்கதை' என்னும் பாடல் ஜேசுதாஸ் பாடியது. அடிக்கடி வானொலியில் வரும். கமலஹாசன் பாடிய 'பன்னீர் புஷ்பங்களே' பாடலும் ஜானகி பாடிய 'வாழ்க்கை ஓடம் செல்ல' பாடலும் எப்போதாவது ஒலிபரப்பாகும். அவை எனக்குப் பிடித்தவை. அப் படத்தைத் தியேட்டரில் பார்க்க முடியும் என்று நான் நினைத்ததேயில்லை. திரைப்பட விழாக்களில் எப்போதாவது பார்க்க வாய்க்கும் என்றே கருதியிருந்தேன். ஆனால், இத்தனை சுலபமாக எனக்கு அருகிலேயே இந்தப் படம் வரும் என எதிர்பார்க்கவில்லை.

சுவரொட்டியை நான் பார்த்தது மதிய நேரம். காலைக்காட்சி ஓடி முடியப் போகிறது. நாளை எப்படியும் அந்தப் படத்தைப் பார்த்துவிட வேண்டும். ஆனால், நாளைவரை ஓடுமா? தியேட்டர் டிக்கெட் கவுண்டர் திறக்கப்படவில்லை. உள்ளே நுழைந்து தேடி எதிர்ப்பட்ட தியேட்டர் ஊழியர் ஒருவரைப் பார்த்து 'அவள் அப்படித்தான் நாளைக்கும் ஓடுமா?' என்று கேட்டுக்கொண்டேன். 'இன்னைக்குத்தான் போட்டிருக்குது. இன்னம் ரண்டு நாளைக்கு ஓடும்' என்றார். காலைக்காட்சிப் படம் மூன்று நாள் என்னும் கணக்கு இருப்பது அப்போதுதான் எனக்குத் தெரிந்தது. எனக்குத் தெரிந்த நண்பர்களிடம் எல்லாம் தகவல் சொன்னேன். இரவு நண்பர்களிடமும் அப்படம் பற்றிப் பேசினேன். 'அப்படியா?' என்று கேட்டார்கள். எனக்கு ஏற்பட்ட பரவசம் வேறு யாருக்கும் உருவானதாகத் தெரியவில்லை. அதனால், அடுத்த நாள் நான் மட்டுமே அந்தப் படத்திற்குப் போகும்படி நேர்ந்தது.

ஸ்டார் தியேட்டர் திருவல்லிக்கேணி மக்களுக்கு முக்கியமானதாக இருந்ததையும் வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்க அதன் இருப்பையும் கடந்த ஆண்டு அது இடிக்கப்பட்டபோது வெளியான கட்டுரைகளைப் படித்தபோதுதான் உணர்ந்தேன். அப்படிப்பட்ட தியேட்டரில் நானும் ஒருபடம் பார்த்திருக்கிறேன். அதுவும் தமிழ்ப் படங்களில் 'மாற்று' என்று கருதப்படும் மிக முக்கியமான படம். பழைய தியேட்டர்களுக்கே உரிய விஸ்தாரம் கொண்ட அந்தத் தியேட்டரில் கணிசமான எண்ணிக்கையிலான பார்வையாளர்களுக்கு இடையே அப்படத்தைப் பார்த்தேன்.

முன்னணிப் பதிப்பகங்களின்
அனைத்துப் புத்தகங்களையும் வாங்க...

அகநாழிகை

390, அண்ணா சாலை, KTS வளாகம்,
சைதாப்பேட்டை, சென்னை - 600 015.
தொலைபேசி : 044 - 4318 9989
அலைபேசி : 99945 41010
மின்னஞ்சல் : aganazhigai@gmail.com
இணையம் : www.aganazhigai.com

இணைய விற்பனை :
www.aganazhigaibookstore.com

அகநாழிகை
இலக்கிய இதழ்
ஆசிரியர் : பொன்.வாசுதேவன்

அவள் அப்படித்தான்

அப்போதுதான் எனக்குப் புரிந்தது, காலைக்காட்சி திரையிடுவதற்கு என்றே இருக்கும் மலையாளப் படங்களின் தமிழ்த் தலைப்புகள் பல 'அவள்' என்று தொடங்கும். 'அவள்' என்று மட்டுமே ஒருபடத்திற்குத் தலைப்புக் கொடுக்கப்பட்டதுண்டு. 'அவள் யாரோ', 'அவள் அழைப்பு', 'அவளைப் பார்த்தால்' என்றெல்லாம் தலைப்புக் கொண்ட சுவரொட்டிகள் வந்ததுண்டு. 'அவள் அப்படித்தான்' படத்தையும் அதுபோலக் கருதித்தான் கூட்டம் வந்திருக்க வேண்டும். அது அப்படித்தான் என்று முடிவு செய்ய இடைவேளையின் போதே பாதிக்கு மேற்பட்டோர் தியேட்டரிலிருந்து வெளியேறி விட்டனர் என்பது சான்று.

எனக்கு இன்றுவரைக்கும் பிடித்த தமிழ்ப் படங்களில் 'அவள் அப்படித்தான்' படத்திற்கு முக்கிய இடம் உண்டு. 1990களில் தான் பெண்ணியம் பற்றிய பேச்சு தமிழ்ச் சூழலில் பரவலாயிற்று. அதற்கு முன்பே அத்தகைய ஒரு குரலை இந்தப் படத்தில் கேட்கலாம். நல்ல திறமையுடன் துடுக்குத்தனம் உடைய பெண்ணாக ஸ்ரீபிரியாவின் பாத்திரம். யாரையும் சட்டென மனம் புண்படும்படி பேசிவிடும் அப்பாத்திரத்தின் இயல்பையும் அதற்குரிய பின்னணியையும் நன்றாக வெளிக் கொணர்ந்திருப்பார் இயக்குநர். இது போன்ற பாத்திரம் ஒன்றில் நடிக்க ஸ்ரீபிரியா மிகப் பொருத்தமான தேர்வு. தமிழில் பானுமதிக்குப் பிறகு சுய ஆளுமை கொண்ட பெண் பாத்திரத்தில் இவரளவு சோபித்தவர் இல்லை. அடங்கிய பெண்ணாக ஸ்ரீபிரியா நடித்த படங்கள் என் நினைவிலேயே இல்லை. படத்தின் இறுதிக் காட்சியில் கமலஹாசன் திருமணம் செய்து கொண்டுவரும் சரிதாவிடம் 'பெண்ணுரிமை' பற்றிக் கேட்டுவிட்டு ஸ்ரீபிரியா காட்டும் முக பாவம் அருவருப்பு, சலிப்பு, வெறுப்பு எல்லாம் கலந்த ஒன்று. அதற்கு விளக்கவுரை எழுதி முடியாது. தமிழ்ப் படங்களில் இப்படி ஒரு பெண் பாத்திரம் இன்று வரை வந்ததில்லை.

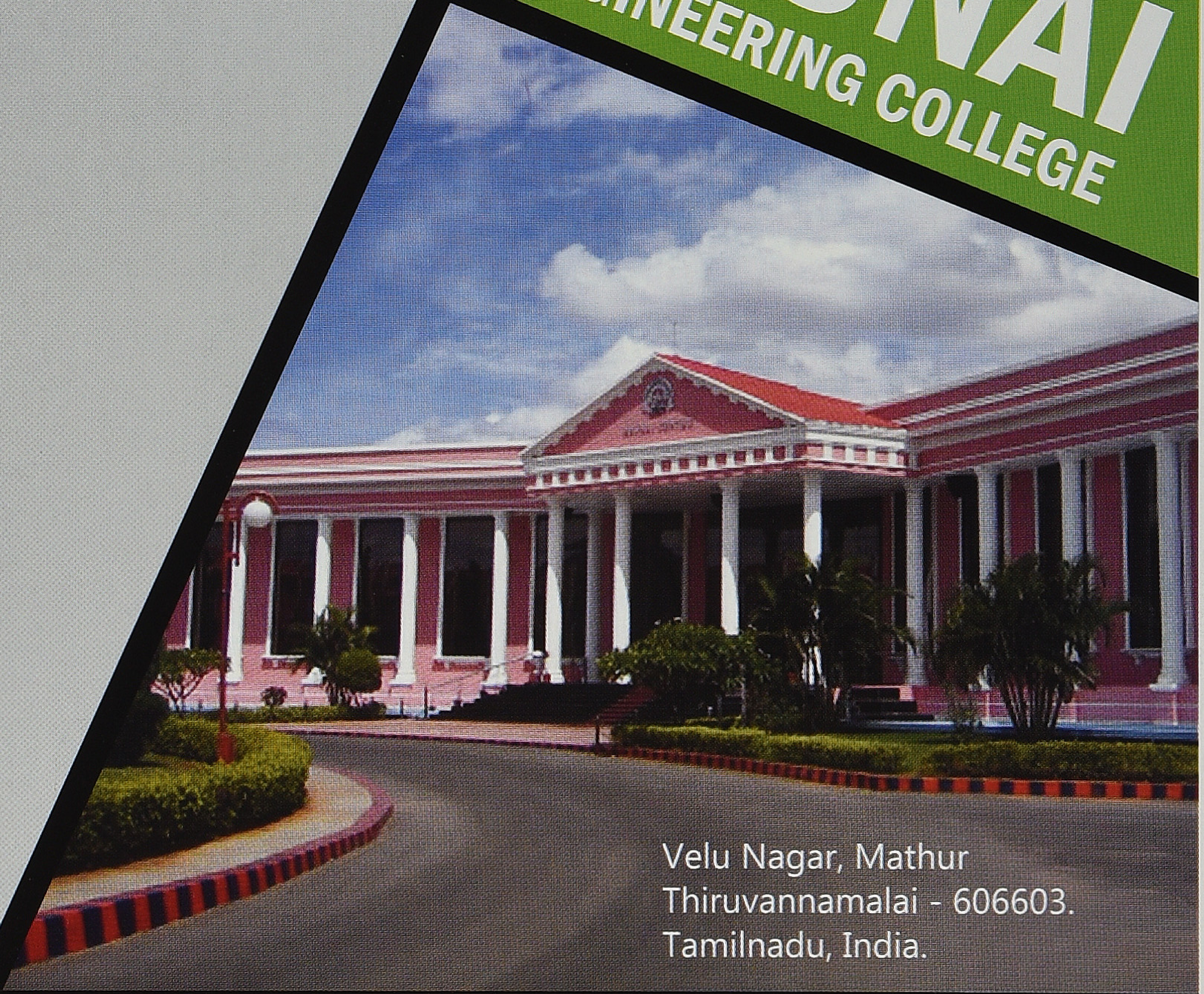
பாலசந்தரின் பெண்கள் மேலோட்டமான உரிமை பேசும் மரபான தியாகச் சின்னங்கள். அவர்களைக் குடும்பத்தை விட்டு ஒரு போதும் பிரிக்க முடியாது. ஆண்கள் யாரேனும் அந்தப் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொண்டால் குடும்பத்துள் முடங்கத் தயாராக இருப்பவர்கள். நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாகவே வெளியுலகில் பிரவேசிப்பவர்கள். அவரது பெண் பாத்திரங்களில் நுட்பம் அமைந்த பாத்திரம் என்பது அரிது. பாரதிராஜா காட்டிய புதுமைப்பெண்கள் கோஷங்களின் வகைப்பட்டவர்கள். கருத்துக்களின் உயிரற்ற வடிவங்கள். அந்த அளவு கூடப் பெண்களைக் காட்டிய இயக்குநர்கள் இல்லை. ஒரே விதிவிலக்கு 'அவள் அப்படித்தான்' பாத்திரம். ஒரு வாழ்க்கை பற்றிய பல கோணங்களை அவ்வவற்றிற்குரிய நியாயங்களோடு வெளிப்படச் செய்திருப்பதுதான் படத்தின் பலம். இன்றைய சூழலில் இப்படத்தின் மீது வேறு வகையில் விமர்சனம் வைக்க முடியுமா என்பது தெரியவில்லை. அப்பாத்திரத்தின் இளவயது வாழ்க்கைப் பின்னணி தொர்டர்பான விவரிப்புப் பகுதியில் சில விமர்சனங்களை வைக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

மற்றபடி படம் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் விதம் மிகவும் சிறப்பாக இருக்கும். மிக இயல்பாக ஒரு வாழ்க்கைக்குள் போய்வரும் அனுபவம் கிடைக்கும். ஸ்ரீபிரியா மட்டுமல்ல, ரஜினிகாந்த், கமலஹாசன் ஆகியோரும் அருமையான நடிகர்கள் என்பதற்கு இந்தப் படமே சாட்சி. கமலஹாசன் தோற்றத்தை மாற்றிக் கொண்டு மாறுவேடப் போட்டிக்குப் போவது போல் நடித்துப் பல கோடி செலவில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள் எல்லாவற்றையும்விட இந்தப் படம் இன்னும் பல ஆண்டுகளுக்கு அவரது பெயர் சொல்லும். ரஜினிகாந்த் ஒரு அனாயாசமான நடிகர். மீறல்களைக் காட்சிப்படுத்த ஏற்றவர். அத்தகைய ஒரு பாத்திரமாக இதில் இயல்பாக வந்து போயிருப்பார். அவரது நடிப்பாற்றலுக்கு அப்படித்தான் சொல்ல வேண்டும். சூப்பர் ஸ்டார் இமேஜ் எல்லாவற்றையும் வியாபாரப்படுத்தி விட்டது.

காட்சிக் கோணங்கள், முகபாவங்களைக் காட்டும் குளோசப் காட்சிகள் ஆகியவற்றை இந்தப் படத்தில் பார்த்தது போல வேறு எதிலும் பார்த்ததில்லை. தமிழில் எப்போதாவது நிகழும் அபூர்வம் 'அவள் அப்படித்தான்.' ருத்ரய்யாவும் அவருடன் ஒத்துழைத்த குழுவும் திரை வரலாற்றில் இந்தப் படம் மூலம் ஆக்கப்பூர்வமான இடம் பெற்றுவிட்டார்கள் என்றே நினைக்கிறேன். ஸ்டார் தியேட்டரில் இந்தப் படத்தைத் திரையிடப் பெயர் மலையாளப் படச் சாயலில் இருந்தது காரணமாக இருக்கலாம். அந்தத் தியேட்டர் கடந்த ஆண்டு மூடப்பட்ட செய்தி வெளியானபோது எனக்கும் வருத்தமாக இருந்தது. நல்ல படம் ஒன்றைப் பார்க்க வாய்ப்பளித்த தியேட்டர் மூடப்பட்டுவிட்டதே என்னும் வருத்தம்.

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI
ENGINEERING COLLEGE



COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA

Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly December 2013 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.11.2013